

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**La mitología en la pintura española del siglo XVII**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Rosa López Torrijos**

**Madrid, 2015**

Rosa López Torrijos

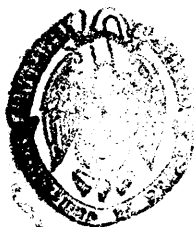
TP  
1982  
119-I



84-7079-254-3

LA MITOLOGIA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

TOMO I



ARCHIVO

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1982



**Colección Tesis Doctorales. Nº 119/82**

© Rosa López Torrijos  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1982  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-38067-1982



BIBLIOTECA

**ROSA LOPEZ TORRIJOS**

**LA MITOLOGIA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII**

**Tesis Doctoral dirigida por D. Alfonso E. Pérez Sánchez  
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad  
Autónoma de Madrid**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Geografía e Historia  
Sección de Historia del Arte  
Año 1981**



## I n d i c e

I	<u>Preámbulo y agradecimiento.</u>	pág. iv
II	<u>Introducción</u>	28
III	<u>Fuentes para la pintura mitológica.</u>	32
	1. Fuentes literarias	35
	Obras clásicas	53
	Tratadistas medievales y renacentistas	64
	Tratadistas del siglo XVII	71
	Libros de Emblemas	75
	Libros de Historia de España	83
	Literatura contemporánea	84
	2. Fuentes grabadas	86
	Notas.	99
IV	<u>Los responsables de los programas iconográficos</u>	113
	Notas	148
V	<u>Los comitentes de la pintura mitológica</u>	153
	Notas	195
VI	<u>Los autores de las obras</u>	206
	Notas	228
VII	<u>Pinturas mitológicas</u>	
	1. Olimpo o Asamblea de los Dioses.	230
	Notas	263
	2. Héroes	272
	2.1 Hércules	
	Antecedentes clásicos y medievales	274
	Hércules en España	281
	Hércules en el siglo XVI	287
	Hércules en el siglo XVII	330
	El techo de la Casa de Pilatos	331
	El Salón de Reinos	353
	La Casa de la Panadería	373
	Las Entradas Reales.	378
	El Casón del Buen Retiro	410
	Pinturas independientes	457
	Notas	463

2.2	Perseo . . . . .	pág. 495
	Perseo en el siglo XVII . . . . .	539
	Notas . . . . .	559
2.3	Prometeo . . . . .	568
	Notas . . . . .	587
2.4	Ciclo Troyano	
	Antecedentes clásicos y medievales . . .	591
	Antecedentes en España . . . . .	601
	El ciclo de Troya en el siglo XVI. . . .	609
	El ciclo de Troya en el siglo XVII . . .	616
	Notas . . . . .	691
3.	Dioses Mayores	
3.1	Saturno . . . . .	712
	Notas . . . . .	714
3.2	Júpiter . . . . .	715
	Notas . . . . .	741
3.3	Juno . . . . .	746
	Notas . . . . .	750
3.4	Neptuno . . . . .	751
	Notas . . . . .	757
3.5	Plutón . . . . .	760
	Notas . . . . .	763
3.6	Ceres . . . . .	764
	Notas . . . . .	769
3.7	Marte . . . . .	770
	Notas . . . . .	778
3.8	Vulcano . . . . .	780
	Notas . . . . .	789
3.9	Minerva . . . . .	791
	Notas . . . . .	817
3.10	Mercurio . . . . .	823
	Notas . . . . .	839
3.11	Apolo . . . . .	841
	Notas . . . . .	878

3.12 Diana . . . . .	pág. 885
Notas . . . . .	904
3.13 Venus . . . . .	908
Notas . . . . .	956
3.14 Baco . . . . .	969
Notas . . . . .	996
3.15 Jano . . . . .	1003
Notas . . . . .	1007
4. Dioses Menores . . . . .	1009
Notas . . . . .	1070
5. Personajes Mortales . . . . .	1083
Notas . . . . .	1134
VIII <u>Catálogo</u> . . . . .	1143
IX <u>Bibliografía</u> . . . . .	1244
1. Fuentes . . . . .	1247
2. Estudios, catálogos y conjuntos documenta- les publicados . . . . .	1259

#### PREAMBULO Y AGRADECIMIENTO

El tema elegido para esta Tesis doctoral surgió como objeto de interés, para quien hoy se presenta ante el Tribunal, como resultado de un trabajo previo sobre iconografía religiosa, realizado como Memoria de Licenciatura en esta misma Universidad.

A raíz de aquella experiencia vimos con claridad el interés que el tema profano ofrecía para el conocimiento del arte y de la sociedad de una época determinada y en consecuencia, elegimos la mitología y el siglo XVII como objeto preferencial de nuestro estudio. La mitología por ser el tema profano más relacionado con la cultura clásica, y por tanto, con la tradición humanista y los círculos de más inquietud cultural y de más contacto con el exterior; y el siglo XVII por ser el de "Oro" de nuestra pintura -donde se dan más ejemplos de mitología y de mayor calidad- y el más representativo de la sociedad barroca española, a cuya etapa histórica queríamos dedicarnos.

Una vez fijado el tema y acotado el campo de estudio, aparecieron lógicamente las dificultades que su tratamiento riguroso ofrecía. El hecho de que la Tesis se centrara en aspectos más teóricos que prácticos, estudiando la interpretación de las imágenes mitológicas de nuestra pintura más que la historia de las obras y su recopilación, requería una serie de trabajos previos imprescindibles para la realización del nuestro -corpus de pintura profana, co

nocimiento de fuentes literarias de nuestra pintura, datos sobre coleccionismo, etc.- trabajos que, como tantos otros de nuestra historia artística, están aún por hacer. No obstante, y a pesar de estos graves inconvenientes, seguimos adelante en el empeño por estimar que el interés del resultado final bien merecía, al menos, el intento de superar las dificultades iniciales.

Así pues, transcurridos los necesarios años de trabajo, ofrecemos el resultado final que, esperamos, justifique el esfuerzo que se le ha dedicado.

La Tesis ofrece una recopilación básica de las obras mitológicas del siglo XVII, con la inmensa mayoría (así lo hemos pretendido al menos) de las pinturas y dibujos conocidos a través de publicaciones generales y específicas, así como algunos otros descubiertos en el curso de nuestro trabajo. A esta recopilación se han añadido además, las pinturas y dibujos del siglo XVI que tratan los mismos temas estudiados en el XVII, con el fin de completar la visión de conjunto con sus antecedentes más inmediatos. Una vez recogidas las obras se ha procedido al estudio pormenorizado de cada tema iconográfico, atendiendo tanto a la interpretación general del mismo, como al significado particular de algunas imágenes especialmente interesantes, y explicando, siempre que ha sido posible, el porqué de la elección de tal iconografía y el sentido que tales imágenes tenían para sus contemporáneos.

Después de esto, que constituye el cuerpo principal de la Tesis, se han estudiado también las fuentes litera



rias y grabadas que inspiraron la realización de las pinturas y que hasta ahora se conocían sólo aislada y parcialmente.

El trabajo se ha ampliado con tres capítulos dedicados a los personajes directamente implicados en la realización de la pintura mitológica, el primero de ellos dedicado a los responsables de los programas iconográficos, personajes ignorados hasta ahora en nuestra Historia del Arte, y los siguientes dedicados a los comitentes y autores de las obras. En estos dos últimos casos, en que poseemos mayor número de datos, se ha optado por seleccionar algunos ejemplos de distintos estamentos sociales, con el fin de que fueran más representativos del total de la sociedad española del siglo XVII.

Finalmente se ha incluido el catálogo de las pinturas y dibujos del siglo XVII, que han servido de base para el estudio, la bibliografía empleada para su elaboración, y una reflexión final sobre la importancia y el peso de la mitología en nuestra pintura, y sobre la interpretación que la misma recibía en el siglo XVII, reflexión que se ofrece como introducción general ya que sirve para situar al lector en el tema, aunque está basada, lógicamente, en los capítulos que la suceden.

Y ahora, en el momento de presentar esta Tesis, quiero hacer constar mi agradecimiento a todas las personas e instituciones que han colaborado para llevarla a feliz término.

En primer lugar he de mencionar, lógicamente, al Director del trabajo, Profesor Pérez Sánchez, que ha revisado minuciosamente cada capítulo de esta Tesis y que me ha facilitado el acceso a Centros de estudio o de exposición de obras, cuantas veces se lo he pedido, y no han sido pocas.

También merece una mención prioritaria en mi agradecimiento, el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., centro en el que más asiduamente he trabajado durante estos años. Mi reconocimiento se extiende en particular a cada una de las personas que integran el Instituto, ya que gracias a ellas he podido trabajar cómodamente y sin límite de horario, no solo durante los tres primeros años, en que yo misma formaba parte del Instituto como Becaria del P.F.P.I. sino también durante los años posteriores. Las facilidades dadas por el Instituto Velázquez han hecho que esta Tesis no se alargase indefinidamente.

Algo semejante puedo decir del Museo del Prado, cuyo personal, amablemente, me ha posibilitado el estudio directo de muchas obras, de difícil acceso en estos momentos, y la consulta frecuente de su bien dotada biblioteca.

Igualmente he de expresar mi agradecimiento a la Fundación March, que al concederme una de sus becas, ha garantizado en buena medida la terminación de este estudio. También a la Fundación Lázaro Galdiano, gracias a la cual pude estudiar en Génova determinados aspectos del trabajo que ahora se ofrece ya concluido.

Expreso también mi reconocimiento a la Sociedad Goerres que me ha hecho llegar amablemente y con puntualidad, la

bibliografía alemana no localizada en España.

De los centros extranjeros donde he trabajado para esta Tesis quiero mencionar muy especialmente al Instituto Warburg de Londres y al Instituto Alemán de Historia del Arte, de Florencia, cuyas atenciones para el investigador son bien conocidas de todos. Asimismo me han facilitado la consulta de sus fondos la biblioteca de la Facultad de Letras de Génova y la del Museo del Palazzo Rosso, de la misma ciudad.

También debo agradecer la colaboración de centros oficiales y coleccionistas privados que me han permitido gentilmente el estudio de sus pinturas, y cuya mención expresa reservo para el lugar correspondiente a cada una de las obras. Lo mismo he de manifestar respecto a aquellas personas que me han proporcionado noticias o referencias del tema de la Tesis y cuyos nombres cito, como es obligado, en las páginas que siguen.

Para terminar he de mencionar, naturalmente, a mi familia, que ha llevado la parte peor de estos años de trabajo, y a aquellos amigos que con su palabra o con sus hechos, me han alentado en los momentos adversos de esta larga etapa. Especial mención merecen mis amigos y compañeros, José Luis Barrio, Concepción García Sáinz y sobre todo Adela Espinós, a quien me temo haber molestado últimamente más de lo debido.

INTRODUCCION

Una vez realizado el estudio pormenorizado de las pinturas mitológicas españolas del siglo XVII, es obligado dar una visión de conjunto sobre lo que dicha pintura representa en el arte y la sociedad española del siglo XVII, es decir, qué nota la distingue entre las otras manifestaciones artísticas del siglo y qué papel le corresponde en la sociedad española del Barroco. A ello dedicamos esta breve introducción.

No obstante, y antes de centrar nuestra atención en el siglo XVII es preciso dedicar un pequeño espacio, como hemos hecho en el análisis de las obras, a los temas mitológicos en el siglo XVI.

El siglo XVI es especialmente interesante para nosotros, no solo por ser el inmediato anterior a nuestro estudio, sino, principalmente, por ser en él cuando se introducen los temas mitológicos en el sentido en que los encontramos en el siglo XVII, razón por la que hemos aludido en cada apartado a los antecedentes conocidos del siglo XVI.

La mitología aparece en el arte español unida a las formas renacentistas y es por ello que nos interesa especialmente el siglo XVI. En este siglo, la mayor parte de los temas mitológicos aparecen en la escultura, formando parte de relieves y frisos decora-

tivos, o aparentemente decorativos, y en relación con las primeras obras del Renacimiento; así encontramos figuras mitológicas en las fachadas y patios de los edificios civiles renacentistas, en paneles, pedestales y frisos exteriores de las iglesias, e incluso en sillerías y retablos, cubriendo las predelas, columnas y demás componentes.

Su aparición va con frecuencia ligada a un repertorio italiano, bien usado por los propios artistas italianos que trabajan en España, bien aprovechado por artistas españoles que emplean modelos extranjeros.

En la pintura, por el contrario, son escasos los temas mitológicos que aparecen en el siglo XVI, pero los que aparecen muestran coordenadas muy parecidas a los del siglo XVII, ya que los condicionantes de su aparición son similares.

Tenemos pues mitologías debidas a la voluntad del rey o de los nobles cercanos al ámbito real y realizadas por artistas italianos, o inspiradas en repertorios italianos utilizados por artistas españoles o extranjeros.

La pintura mitológica que conservamos del siglo XVI está hecha generalmente al fresco y se debe, repetimos, a la mano de artistas extranjeros -italianos fundamentalmente- salvo muy escasas y honrosas excepciones (Becerra y ayudantes). Los ejemplos españoles en lienzos independientes son excepcionales.

El tema preferido es el de Hércules, en primer lugar, iconografía vinculada al origen mítico de la monarquía española, y algún otro sacado de las Metamorfosis de Ovidio, fundamentalmente.

El encargo de estas pinturas se debe a un deseo de decorar los edificios al estilo "europeo" de la época, a un deseo de "poner al día" el aspecto de palacios y casas señoriales, y más rigurosamente, a una incorporación de España a las corrientes de pensamiento humanista vinculadas a un renacimiento y revalorización de las imágenes y las formas clásicas.

De las pinturas se resalta el valor estético (por citar un caso máximo, las Poesías de Tiziano) y el alegórico.

Pasando ahora a la etapa básica de nuestro estudio, el siglo XVII, lo primero que hay que preguntarse es cuánta pintura mitológica hay en esta etapa.

Tradicionalmente se ha señalado la carencia de mitología en la pintura española, afirmación ésta que está basada en consideraciones generales y comparándola con los grandes centros de la pintura barroca, Italia y Países Bajos fundamentalmente. Las consideraciones han de ser generales a la fuerza, puesto que ningún estudio, ni serio ni aproximado, hay sobre la cantidad y la calidad de las pinturas mitológicas en el arte español del siglo XVII (1).

Así pues, la carencia de mitología se ha convertido en un tópico repetido siempre que se alude al tema, aunque es, por otra parte, afirmación fácil de compro-

bar para aquellos que estudian la pintura española del XVII y ven la pobreza con que aparece el tema mitológico en España, en comparación con la inmensa cantidad de pintura religiosa que se registra en la misma época.

De la carencia de mitología se pasa a explicar su ausencia por el papel restrictivo de la Iglesia y de la Inquisición en la sociedad española, tópico igualmente fácil de aplicar a la pintura, una vez comprobada su acción en otros campos relacionados con el arte.

Con este estudio que presentamos, no se va a demostrar la falsedad absoluta del tópico, ni a ofrecer una visión totalmente opuesta a lo que hasta ahora se había imaginado. El tópico de la carencia de mitología en la pintura española, así como el de las causas de tal restricción, tiene, como la mayor parte de los tópicos, un fondo de verdad innegable. Sin embargo, esperamos que a través de nuestro trabajo quede claro en que términos pueden aplicarse con exactitud tales tópicos.

Es obvio que existía la mitología en la pintura española del XVII, e incluso comparándolo con el siglo XVI, vemos un aumento extraordinario del número de ejemplos, manteniéndose los frescos para las residencias reales, pero estableciéndose una producción de lienzos independientes que, lógicamente, estaban al alcance de mayor público y permitían una variedad iconográfica mayor.

Parece cierto, sin embargo, que existía poca mi

"



tología en la pintura española y más cierto si se compara con los grandes centros de pintura profana del siglo XVII (Italia, Países Bajos y Francia).

Sin embargo, lo más interesante para nosotros es saber qué tanto por ciento representaba la mitología en el total de iconografía pictórica española.

Esto, hoy por hoy, no puede hacerse en base a datos estadísticos por lo que los resultados han de considerarse solamente aproximados y el cálculo ha de hacerse en base a los datos conocidos sobre los clientes de tal pintura.

Esto último, que ya hemos examinado en el capítulo correspondiente a los comitentes de la pintura mitológica, permite señalar una primera causa determinante de la escasez del tema mitológico en nuestra pintura, y es que el comprador más importante en la España del siglo XVII, la Iglesia, no encargaba mitología, ni a título institucional, ni a título privado, lo cual determina un balance negativo y una referencia innegable al papel restrictivo de la Iglesia española, sobre todo teniendo en cuenta que en otros países, como en Italia por ejemplo, los eclesiásticos, si no la Iglesia, eran clientes importantes del género.

Sin embargo, considerando los demás clientes de la pintura, el balance no es ni tan rotundo ni tan negativo.

Después de la Iglesia el cliente más importante es el rey, y en lo que al siglo XVII se refiere, cuenta España con el mecenas más importante de todos los Habsburgo, Felipe IV, sin duda alguna el más sensible a las cualidades artísticas y el más alerta a las novedades pictóricas de todo tipo que se daban en Europa. El balance en este punto es positivo, no solo en términos relativos (España) sino también absolutos (Europa).

Al rey sigue en importancia la nobleza, y volviendo la referencia al capítulo de comitentes de nuestro estudio, recordamos que las colecciones examinadas o aludidas por nosotros, muestran que la mitología no era tan rara, aunque la escasa mención de los autores haga muy difícil precisar cuántas obras españolas existían en sus colecciones (2).

Siguiendo la referencia con la alta burguesía y el pueblo llano, los datos son a este respecto, claramente insuficientes; respecto a la primera porque no se han vaciado aún los protocolos donde se guardan las relaciones de sus bienes, y respecto al segundo, porque no existen tales relaciones (3).

En cuanto a la distribución de la pintura mitológica, observamos que el tema es más frecuente en los ambientes más inquietos culturalmente, la Corte

en primer lugar y Sevilla en segundo, es decir, las dos ciudades más importantes desde el punto de vista de la cultura y también las dos más abiertas al contacto exterior. Madrid, como Corte, con trasiego constante de políticos y representantes españoles que van y vienen a distintos puntos del Imperio, y de políticos y representantes extranjeros que se acreditan ante el monarca español, o se interesan por sus asuntos, además de los banqueros y comerciantes extranjeros interesados por los negocios españoles. Sevilla, como puerto más importante en el comercio de Indias y por ello ciudad con constante movimiento de capitales y presencia continuada de banqueros y comerciantes foráneos.

La mitología tenía además una función propagandística de primera importancia utilizada en la Corte principalmente, pero también en las "pequeñas cortes" provinciales.

En Madrid es fácil detectar el uso público de grandes programas, por ejemplo en las Entradas Reales y demás fiestas públicas, en las que se difundía a través de la mitología y la alegoría, los valores propios de la clase dirigente, admitidos sin contestación por la clase dirigida. Estos eran elaborados con tanta más sutileza cuanto mayor era la cultura del

emisor del mensaje pero también cuanto mayor era la experiencia de los destinatarios en el análisis de las imágenes, de aquí que fuesen los programas de la Corte los más rebuscados por cuanto el público estaba más acostumbrado a este tipo de manifestaciones y por tanto a este tipo de análisis.

En el ámbito particular, se utiliza el prestigio de la mitología y su valor alegórico para demostrar las virtudes y la grandeza del linaje que la expone, utilización que hemos visto perfectamente representada en los Enríquez de Ribera, de Sevilla, por ejemplo.

Naturalmente se puede alegar también que Madrid y Sevilla eran las ciudades con más recursos económicos para invertir en toda clase de productos, pero la relación de la riqueza con el aprecio de la mitología no es tan clara como su relación con la cultura y para esto puede servirnos de ejemplo uno de los pocos estudios realizados con datos estadísticos sacados de inventarios, el de Sanz y Dabrio sobre inventarios sevillanos de principios del siglo XVIII (es decir, de colecciones formadas en el siglo XVII), en el que se concluye que la burguesía sevillana enriquecida dirigía sus inversiones preferentemente a objetos suntuosos (muebles y plata, por ejemplo), mientras la clase dirigente seguía comprando fundamentalmente, pintura, escultura y libros (4).

También se puede comprobar esto por la aparición del tema mitológico en pequeñas ciudades castellanas y aragonesas, con círculos culturales importantes y con contacto frecuente con el exterior, y por la ausencia total del tema en el norte y noroeste de España,

cuyo estancamiento cultural es notorio (caso del País Vasco, por ejemplo) o en el que la presencia de la Iglesia es totalizadora (caso de Galicia) (5).

La iconografía mitológica se distribuye también muy irregularmente dentro de la pintura española. Los temas preferidos en el siglo XVII son los heroicos, comenzando por Hércules (por la misma razón que hemos señalado para el siglo XVI) y el ciclo troyano. A estos sigue los extraídos de las Metamorfosis, principalmente los referidos a Venus y Apolo, protagonista de los temas eróticos o pseudoeróticos la primera y de los relacionados con las artes el segundo. Algunos otros temas solo se conocen por copias españolas de pinturas extranjeras, y el retrato mitológico, tan frecuente en otros países (Francia por ejemplo), es prácticamente inexistente en el nuestro. (6).

Respecto a la valoración estética que se daba a la mitología, vamos a encontrar restricciones muy claras, tanto en la opinión de los tratadistas y prácticos de la pintura, como en la opinión de los poseedores de tales temas, ya que en todos ellos está siempre presente el papel de la censura. Y aquí precisamente damos con uno de los puntos clave, para la explicación del porqué de la escasez de mitología en la pintura española.

La mitología, como contenido temático de una religión, no ofrecía ningún peligro a los ojos de los censores eclesiásticos, y en este sentido no se encuentra

opinión contraria. La oposición a ella se refiere exclusivamente al carácter inmoral de algunas de sus historias y, sobre todo, a la representación de desnudos, que se consideran inherentes a cualquier tema clásico, tanto por la tradición conservada a través de las obras de la antigüedad, como por el contenido de las historias que se prestaban fácilmente a la utilización del desnudo en el tratamiento de sus temas.

El primer aspecto, inmoralidad, afectaba tanto a la literatura como a la pintura. El segundo, desnudo, exclusivamente a la pintura.

El primer aspecto se obviaba, en parte, utilizando la alegoría, esto es, interpretando el tema de la fábula de tal forma que su contenido resultase de "provecho moral" para el destinatario. Esto no siempre era satisfactorio para la censura, y sobre ello tenemos abundantes testimonios; desde la condena, en Trento, de las alegorías de los Ovidios moralizados (7), pero su no excesiva dificultad se comprueba sencillamente por la abundancia del tema mitológico en la literatura española.

Es pues, el segundo aspecto, el desnudo, el determinante de la escasez del tema mitológico en la pintura.

La representación del desnudo será caballo de batalla entre los tratadistas españoles, que lo traen

a colación siempre que surge el tema de la moralidad de las pinturas.

Los problemas de la moralidad en el arte habían tomado importancia en toda Europa a partir de la Reforma y Contrarreforma. El concilio de Trento publicó nuevos decretos sobre las imágenes y el ambiente se volvió más restrictivo (8) y el ejemplo más característico de hasta donde llegó esta censura, lo tenemos en el repinte que sufrió el Juicio Final de Miguel Angel en la Sixtina, para cubrir algunas de las partes desnudas de sus figuras. Sin embargo, en Italia se dejó al margen el desnudo incluido en la pintura profana, especialmente en la mitología y pasado el punto álgido se volvió a la libertad en el tema profano.

Sin embargo, no ocurrió lo mismo en España donde el desnudo se condenó en todas sus manifestaciones y con severidad.

Por las opiniones de teóricos y tratadistas de la pintura, sabemos que el desnudo se consideraba inherente a la fábula clásica, no obstante, su aparición es es casa en la pintura mitológica española, y cuando aparece lo hace siempre de una manera lejana a despertar la sensualidad del espectador (9).

La opinión que merecía el tratamiento del desnudo a teóricos y pintores del siglo XVII la veremos en el capítulo de Venus, puesto que las objeciones van dirigidas fundamentalmente, al desnudo femenino, causante, al parecer, de todos los estragos morales del siglo XVII.

Cañedo-Argüelles apunta también como causa de la condena del desnudo en la pintura profana española, unas palabras de Séneca: "No pondré a los pintores en el número de las artes liberales porque son ministros de luxuria" palabras que interesaba desmentir más que nunca en el momento en que se trataba de incluir a los pintores entre las artes liberales, para evitar, entre otras cosas, el pago de la alcabala. En esto ve Cañedo la causa de que todos los tratadistas del XVII condenen el desnudo, no solo en las pinturas de tema religioso sino en general (10).

Además de las manifestaciones claras, que a propósito del desnudo, podemos leer en los tratados del siglo XVII, hay también manifestaciones espontáneas de los pintores, acerca del desnudo, manifestaciones que, por su espontaneidad, pueden reflejar más fielmente lo que ellos pensaban sobre el tema. Así por ejemplo, Carducho, hablando del incendio del Pardo y comentando la pintura de Antíope y el sátiro de Tiziano, salvada del fuego, manifiesta, con un cierto reproche, que "con ser tan profana" pudo escapar del fuego (11). Pacheco por su parte, habla de los pintores que alcanzaron la fama "con licenciosa expresión de tanta diversidad de fábulas" y cuyas obras "ocupan los salones y camarines de los grandes señores" y dice sin embargo: "yo en ninguna manera les invidio tal honra y aprovechamiento" (12). Finalmente, Jusepe Martínez, también teórico y práctico de



la pintura, hablando de las Poesías de Tiziano, repite la opinión de Cervantes sobre La Celestina: "que a no ser tan humanas, las tuviera por divinas" (13 ).

Ahora bien, el desnudo femenino era altamente apreciado en la práctica. Esto se prueba no solo por el hecho de que Venus sea el personaje más representado de todos los dioses olímpicos (aunque muy raramente aparece desnuda del todo), sino, principalmente, porque en las colecciones españolas, empezando por la Real, abundan las obras extranjeras con desnudos. El hecho de encargar a pintores extranjeros estas obras permitía en cierto modo esquivar la censura española, ya que al no ser obras realizadas en España no estaban controladas en el momento de su producción.

También se esquivaba la censura por la forma de exhibir las pinturas. A este respecto es conveniente recordar el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición, que cita Palomino al tratar de esta materia. La regla 2 prohíbe a los pintores y escultores pintar y esculpir pinturas lascivas bajo pena de excomunión, multa y destierro de un año, a los particulares introducir pinturas de tal clase en el reino y "usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, o aposentos comunes de las casas" ( 14 ). Esta última matización se hacía para evitar el escándalo que ocasionaban las pinturas lascivas y esto explica sin duda el hecho de que los poseedores de mitologías, con representación de desnudo en sus historias, las tuvie

ses ocultas bajo cortinillas, o en salas reservadas de sus casas y por tanto, no accesibles a la mirada de simples visitantes ocasionales.

Así nos consta que sucedía en algunos casos. Por ejemplo, Don Rodrigo de Herrera, poseedor de una casa ricamente alhajada en la calle de Alcalá de Madrid, y con gran cantidad de pintura en sus salas, otorga testamento en 1641 y entre los cuadros que cita en su poder, menciona algunos "que por ser deshonestos no estaban colgados y no quería se vendiesen en España sino en Italia" (15).

Esto, como se ve, va directamente encaminado a evitar el "escándalo", es decir, la pública exhibición de una situación con riesgo o certeza de pecado, al parecer el aspecto que más preocupaba al posible pecador y que despertaba la atracción de la censura hacia su persona.

Con esto llegamos a otro punto importante ¿hasta qué punto eran censuradas las pinturas de desnudos? y ¿qué papel tenía realmente la Inquisición a este respecto?.

Sabemos que la Inquisición otorgaba el título de "Censor y Veedor de las Pinturas", a un pintor de moralidad probada que debía vigilar la adecuación de las imágenes sacras al dogma católico y la moralidad y el decoro de las representaciones cristianas, pero

también de todas las demás. Este título recayó frecuentemente en pintores conocidos como Pacheco, García Hidalgo y Palomino. De los tres, es Pacheco el que más importancia da a su cargo y el que más noticias nos deja sobre la consideración moral de la pintura en general y del desnudo en particular.

Otros testimonios de la censura de pinturas nos vienen por documentos, tal las ordenanzas de pintores pamploneses, de 1640, en que "se manda que se nombre un veedor para que vigile las obras de pintura que entran desde Francia porque algunas de ellas están prohibidas por la Inquisición, o provocan a deshonestidad" ( 16 ).

Sin embargo, no tenemos noticia de intervenciones directas de la Inquisición en cuestiones de arte y artistas ( 17 ). A este respecto el único artista conocido que sufrió proceso ante la Inquisición fue Esteban Jamete, el famoso escultor del siglo XVI cuyo proceso, interesante por demás, nos es bien conocido desde su publicación por Domínguez Bordona ( 18 ), pero cuya persecución y procesamiento se debió a cuestiones doctrinales, relacionadas no con su arte, sino con ciertas manifestaciones suyas, próximas a las opiniones de Lutero.

De distinta categorías es el proceso seguido por la Inquisición, en 1632, al pintor Lucas de Velasco (supuestamente emparentado con los Velasco pintores de principios del siglo XVII), y al que llamó el Tri-

bunal de la Inquisición denunciado por un familiar del Santo Oficio que le había visto pintar una imagen del Niño Jesús utilizada como caja de un reloj, lo que había parecido al delator "cosa indecente" (19 ).

Nuestro conocimiento actual de la intervención de la Inquisición en materia de arte profano es prácticamente nulo y por tanto en este punto solo pueden darse conjeturas o deducciones más o menos lógicas.

La intervención de la Inquisición en cuestiones de desnudo en la pintura venía dada por su relación con el erotismo y por ende con la sexualidad, aspecto éste relacionado con algunos aspectos de la doctrina de la Iglesia referentes al sacramento y a la libertad de pensamiento, que sí eran reclamados por la Inquisición como materia de su incumbencia y por tanto de su jurisdicción, la cual, como es sabido, acabó abarcando todos los aspectos de la vida de los españoles (20 ).

Sobre el aspecto concreto sexualidad-Inquisición, no hay tampoco muchos estudios históricos que nos sirvan para tratar los aspectos considerados inmorales en la pintura, pero se conocen procesos contra defensores del amor libre, bigamos, homosexuales y bestialidad (21 ). En tales procesos la culpa está, no tanto en la comisión de los actos prohibidos como en la expresión pública de que tales actos eran lícitos.

tos. Según Kamen, "vivir en pecado con una mujer era más o menos malo y escandaloso; proclamar, en cambio, que vivir así no era pecado constituía un crimen" (22) Como siempre, lo que se perseguía primordialmente no era la acción sino la libertad de opinar sobre ella. Con esto la Inquisición entraba en el terreno de lo considerado inmoral: "la inmoralidad llegó a ser perseguida por la Inquisición no por el pecado en sí, sino por el presunto error mental que hubiera tras ella" (23 ).

Por aquí hemos de ver la relación de la Inquisición con nuestro tema.

Aunque no conocemos procesos relacionados con pinturas inmorales, y aunque probablemente no existieron, o existieron en número muy escaso, en éste, como en otros campos de la cultura, la influencia se dejó sentir no tanto en el castigo de un caso concreto, no en el clima creado para evitarlo. En un ambiente de temor, de recelo y delación, lo mejor era no aventurarse en nada que pudiera resultar sospechoso.

Bajo esta óptica también hay que mirar las manifestaciones públicas de los pintores contra el desnudo en todo tipo de pinturas. Sus expresiones estaban precisamente destinadas a alejar toda sombra de sospecha en sus actividades y, si nos resultan excesivas y ridículas muchas de las manifestaciones de Pacheco, es fácil comprender ahora cual no sería la con

fusión del pintor que era cristiano devoto, censor de la Inquisición, tratadista de pintura y autor de desnudos, aunque éstos sean tan recatados y antieróticos como los de Pacheco.

Esto explica pues, la práctica ausencia del desnudo en la pintura española del Barroco, desnudo que comprometería primero a la parte más débil; el pintor y el cliente de tipo medio.

Esto explica también el encargo al extranjero de muchas pinturas mitológicas y la presencia de estas obras en colecciones de personajes que, como el rey o la clase dirigente, además de poderse permitir el gasto extra de la compra exterior, estaban a salvo de posibles delaciones pues, como apunta Kamen ¿quién osaría testificar contra los grandes?. En cualquier caso el temor también debió alcanzarles en algún grado, y solo ello explica la existencia de salas reservadas y cortinillas para algunas de las pinturas mitológicas.

Que el pintor español estaba originariamente interesado en el desnudo lo prueban, no solamente las academias que de ellos conocemos, sino incluso la existencia de dibujos de tema mitológico historiados, en los que participan figuras desnudas que después se pasarán vestidas al lienzo.

Ahora bien, un arte que no se practica suficientemente y, sobre todo, que no se puede ejercer con libertad está condenado al fracaso. De aquí el aspecto de muchas de nuestras Venus.

El cliente de tipo medio dependía en primer lugar y por cuestiones económicas, de la producción local, o al menos nacional, y en segundo, era el más expuesto a la censura, por lo que entramos en el círculo vicioso de demanda escasa-falta de práctica-oferta de mala calidad.

Sin pretender recurrir al tópico de la Inquisición española como justificación de todos los males españoles y sin poder realmente acudir a ella por falta de datos, podemos recordar que, si bien como decía Menéndez y Pelayo, en defensa de su actuación en el campo literario, "no hay una sola relajación al brazo secular, ni pena alguna grave, ni aun cosa que pueda calificarse de proceso formal" (24), sí hay, por el contrario, el cumplimiento de lo que, desgraciadamente, parece haber sido la misión y el logro de la Inquisición, no tanto suprimir al que es libre como impedir que la libertad llegue a los que viven. En este sentido sí puede decirse que "la ley del silencio", en terminología de Kamen, llegó a todos los ámbitos de la cultura española y alcanzó, cómo no, a las artes plásticas, impidiendo que pintores, cuyas condiciones y gusto personal los hubieran hecho idóneos para la fábula -Alonso Cano y Claudio Coello, por citar dos de los más representativos- pudiesen manifestarse plenamente en este campo.

Sin embargo el problema del desnudo no es el único, aunque sí el principal, que afecta al desarrollo de la pintura mitológica en la España barroca. La mitología no consiste exclusivamente en la representación de desnudos, y en este sentido se podría apostillar que la pintura española podía haber sido prolífica en la representación de otro tipo de historias mitológicas que, como queda demostrado por nues-

tro estudio, solo fueron relativamente abundantes. Esto se debe, en nuestra opinión, a la relación que existe entre la cultura y el gusto por la fábula clásica, quizás sea ésto lo que explique, en segundo lugar, la presencia, ausencia y distribución del género mitológico en nuestra pintura.

Y para terminar las conclusiones de nuestro trabajo, pasamos al tema de la interpretación que tu vo la mitología en la pintura del siglo XVII.

De las posibles interpretaciones que se dan a la mitología, en cualquier etapa histórica que se eli ja, tres nos interesan especialmente para la comprensión del tema en la pintura española.

La primera de ellas es la interpretación histórica, esto es, el considerar los personajes y las narraciones de la fábula como existentes realmente en tiempos remotos, magnificados y transformados después en héroes y dioses de alcance universal. Este evemismo se dio en España en relación con algunos personajes, tales como Hércules y Baco, especialmente el pri mero, al que frecuentemente se le representa en relación con su venida a España y con su ascendencia efectiva sobre personajes históricos españoles. Naturalmente no todas las imágenes de Hércules obedecen a esta interpretación, -ya que el personaje es de los más ricos de significaciones, pero sí algunas de las más im portantes.

La segunda interpretación a tener en cuenta es la satírica. Este interpretación, con cuya aplica-

"



ción a la pintura española no estamos de acuerdo, se basa en dos puntos fundamentales; primero la relación de la pintura con la literatura contemporánea, y segundo, algunas obras españolas, fundamentalmente de Velázquez como el Baco, la Fragua de Vulcano y el Marte.

La relación de poetas y pintores españoles en los siglos XVI y XVII es frecuente y nosotros la hemos señalado también, especialmente en lo que se refiere a los círculos andaluces de fines del XVI y principios del XVII y a los madrileños y toledanos del XVII, incluso es frecuente que una misma persona ejerza su ingenio en los campos de la pintura y la poesía a la vez.

Esta relación del mundo artístico español fue señalada con éxito por Babelon, quien indicó que frente a la "escasa comunicación" que mostraban pintores y poetas en la Francia barroca, se daba en España una "íntima coincidencia", citando numerosos ejemplos de poemas dedicados a pintores y de retratos pintados por poetas ( 25 ).

También se ha señalado a menudo la relación entre los textos, o la puesta en escena, de las comedias del XVII y las pinturas de la misma época (26 ).

En literatura, como es sabido, se desarrolló durante el siglo XVII una corriente burlesca de la mitología en que se satirizaba, hasta el ridículo, a los dioses y héroes de la fábula clásica, llegando en algunos casos a la "astracanada" ( 27 ). Esto hizo suponer que

el mismo sentimiento se daba en la pintura y sobre esta base se fundó la interpretación burlesca de la mitología en la pintura española, ejemplarizada en algunas obras de Velázquez.

Esta tendencia satírica, abundante y perfectamente definida en la literatura barroca, no tiene, en nuestra opinión, correspondencia en la pintura mitológica del siglo XVII y, si bien es necesario estudiar las relaciones de literatura y pintura y encuadrar siempre la pintura en un marco social lo más amplio posible, es precisamente este encuadre el que nos hace considerar de muy distinta forma las obras literarias y pictóricas, por muy relacionadas que aparezcan, como explicamos con detalle en otro lugar (28).

Finalmente tenemos la interpretación alegórica de la mitología, la interpretación más común, no solo en España y no solo en el siglo XVII.

La tradición de la mitología alegorizada se remonta a la propia Grecia, donde ya se daba en el siglo VI a. C. y tuvo uno de sus monumentos más importantes durante la Edad Media, con la difusión de los Ovidios moralizados. En esta misma corriente se expresan los manuales de mitología empleados para la pintura y que examinamos como fuentes literarias.

Ahora bien, si la alegorización de los textos clásicos era práctica común, la de las imágenes era aún

más importante puesto que éstas llegaban a un público mayor, como ya indicaba Butrón en su apología de la pintura, traduciendo para ello la célebre frase de Gregorio el Magno ("quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura"): "Para los doctos, y Letra dos la Escritura basta, mas para los ignorantes que maestro ay como la Pintura? Leen en la tabla lo que deuen seguir, y no pueden sacar de los libros: de donde nace, que aun los que mas saben vsan del libro de la Pintura, para que mas claramente entiendan lo que los libros no les declaran" (29 ).

El uso de la alegoría como forma de explicar la representación de ciertas historias de la mitología ha sido el método más utilizado a lo largo de la historia. A través de la alegoría se actualizaban las imágenes del pasado, se expresaban contenidos más precisos o más rebuscados, y se satisfacía el gusto por la belleza formal, esquivando a través del significado los recelos que podían despertar imágenes que entraban en el campo de lo erótico y que de otra manera era muy difícil o imposible justificar en sociedades donde la Iglesia o el puritanismo se imponían.

El prestigio de la fábula clásica venía dado por la tradición grecolatina y se potenció a partir del quattrocento con su empleo habitual en la educación y el quehacer acostumbrado en los círculos humanistas.

Precisamente aquí está el problema de aplicar por igual las palabras de Butrón a la pintura religiosa y

a la profana. Los contenidos de la pintura religiosa eran realmente conocidos por el público en general, gracias a los sermones, las lecturas y las oraciones en común, pero esto es más difícil de admitir en lo referente a la historia profana, ya que a nosotros, alejados del hombre barroco por los siglos, nos resulta difícil calibrar hoy, el caudal de conocimientos que el hombre de la calle poseía sobre los aspectos profanos de la cultura. Quizás imágenes para nosotros difíciles de entender, eran de reconocimiento inmediato para el hombre del siglo XVII, pero no sabemos hasta qué punto lo era el significado del conjunto, y aún recordamos que Alonso de Madrigal, a finales del siglo XV, decía "que las fábulas son para el vulgo e los secretos sesos de las fábulas son para los sabios" ( 30 ).

Que esto es así lo prueba el distinto volumen y el distinto destino de la pintura religiosa y profana. En lo que se refiere a la mitológica, objeto de nuestro estudio, hemos recogido en las páginas que siguen muchas de las producidas para los estatus más altos de la sociedad (ciclos palaciegos y lienzos de gran empeño), bastantes de las realizadas para los estatus intermedios (lienzos seriados a pequeña escala, cuadros de menor empeño, ilustraciones de libros), pocas de los que se hicieron para las capas populares (historias más repetidas sin grandes exigencias de ejecución) y suficientes de las destinadas por los primeros

a los segundos y especialmente a los terceros (Fiestas públicas, Entradas reales, etc.).

A juzgar por ésto cabe imaginar distintos niveles de utilización alegórica de la mitología, desde la recóndita o empleada como justificación de segundas intenciones, más propia de las grandes obras de belleza formal, y la sincera o ambigua de las obras más modestas, hasta la obligada e impuesta a terceros por su carácter propagandístico, aunque aquí nos es difícil saber hasta qué punto la propaganda realizada a través de la alegoría era directa (imagen-intelecto) o indirecta (imagen-subconsciente).

Así pues, cabe admitir la interpretación alegórica como la más usual en la pintura mitológica y cabe también preguntarse hasta qué punto era sincera tal interpretación.

La moralización de las fábulas era práctica habitual en las ediciones o traducciones de los clásicos, bien a través de "comentarios" colocados al final de cada una de las historias, o de su conjunto, bien a través del "aviso al lector" colocado como introducción a la lectura.

En las traducciones españolas de Ovidio y Virgilio encontramos tal explicación y tal advertencia, y precisamente en el prólogo a la traducción castellana de la Eneida (siglo XVI), se incluye un párrafo que puede prestar mucha luz para entender el uso de la alegoría

en la interpretación de las historias clásicas. Las palabras van dirigidas "del impresor a los lectores": "encomiendo a cualquiera que leyere esta traduction... que no se contente con entender la letra y gustar solamente de la historia, sino que passe adelante y escudriñe y investigue el entendimiento moral y sentido Philosophico, que es el que produze la mayor vtilidad. Y leyendo de esta manera a Vergilio, no defraudará al que lo traduxo de su intento, el qual principalmente fue el prouecho moral de quien leyesse su traduction" (31 ). A través pues de estas palabras podemos colegir que lo usual era "entender la letra y gustar la historia", es decir, leer por el placer del texto sin preocuparse de ocultos significados, esto es, de la alegoría.

Podemos pues preguntarnos si el continuo recomendar al lector que penetre en el significado moral de la historia no será debido a la misma causa que el continuo repetirse de ciertas prohibiciones en nuestros días, que tanto más se repiten cuanto menos se cumplen, y si lo que apunta Lester Born, a propósito de las moralizaciones literarias de Ovidio: "who reads him with that purpose?" (32 ), no podría aplicarse también a la moralización de las pinturas ¿quién las compraba con esa intención?.

Este es el problema principal que surge a la hora de interpretar la pintura mitológica del siglo XVII como alegoría.

N o t a s

- (1) Recientemente hemos tenido conocimiento de la existencia de una Memoria de Licenciatura titulada La mitología en la pintura española de los siglos XVII y XVIII, leída en la Universidad de Madrid en 1955 y dirigida por Don Diego Angulo Iníguez. El trabajo ha permanecido inédito hasta ahora, aunque la autora, Ana María González Vica-  
rio, nos ha permitido amablemente examinar el trabajo original; en él, y dada la extensión del período elegido y la brevedad obligada en un estudio de este tipo, sólo se han podido recoger los ejemplos más significativos y conocidos de la pintura española del siglo XVII, no obstante, queremos hacer constar aquí la existencia de tal estudio.
- (2) Sobre este tema, además de lo dicho en el capítulo de Los comitentes de la pintura mitológica, puede verse la introducción de Nigel Glindennning en el catálogo de la exposición The Golden Age of Spanish Painting (London 1978 pág. 9-17) y las colecciones citadas por Janine Fayard en Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746) Genève 1979 pág. 458ss.
- (3) Respecto a lo primero puede servir de ejemplo el estudio sobre inventarios sevillanos de principios del siglo XVIII hecho por María Jesús Sanz y María Teresa Dabrio (Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas "ARCh. Hisp." 1974 pág. 89-101) en base a los documentos notariales del ARchivo de Protocolos de Sevilla. En él se establece que la burguesía enriquecida de Sevilla poseía poca pintura y en ella los temas mitológicos eran casi inexistentes (pág. 95). Una can-  
tera rica con toda certeza sería la revisión de in-  
ventarios de bienes de intelectuales y hombres re-  
lacionados con el mundo de la cultura, en los que sin duda abundaría el tema mitológico, como nosotros hemos visto ya con Arias Montano, Arguijo, Jáuregui y Quevedo, por ejemplo.
- (4) Sanz y Dabrio ob. cit. pág. 95

- (5) Lo mismo sucede sin embargo en Cataluña, cosa mucho más extraña dada su posición mediterránea y su contacto continuo con el mundo italiano, aunque quizás la explicación venga de la difícil situación política y económica que atravesó Cataluña en el siglo XVII.
- (6) Es curioso que sea precisamente Cataluña, vuelta a la órbita cultural francesa en la segunda mitad del siglo XVII, el lugar en donde aparece uno de los escasos ejemplos de retratos mitológicos que conocemos en la pintura española, el Retrato de dama caracterizada como Diana cazadora de Pere Cruseles, fechado en 1725 y perteneciente hoy al Museo de Arte de Cataluña, obra pues del siglo XVIII pero cuyo autor se formó inicialmente en los últimos años del siglo XVII (José Ma. Gudiol, Santiago Alcolea y Juan-Eduardo Ciríot Historia de la Pintura en Cataluña Madrid s.a. y Joan Ainaud de Lasarte Arte. El Renacimiento el Barroco y el Neoclásico en "Cataluña" II Madrid 1978 pág. 73-132).
- (7) Jean SEZNEC The survival of the pagan gods Princeton University Press 1972 pág. 179
- (8) Blunt cita como Gilio da Fabriano no proscribía la pintura mitológica y se refiere principalmente al desnudo de las pinturas religiosas, si bien algunos, como Borromeo y Paleotti llegan incluso a afirmar que la indecencia debe evitarse no solamente en las iglesias sino también la decoración de las casas particulares y Possevinó se horroriza ante la idea de un desnudo en cualquier clase de pintura (Artistic theory in Italy 1450-1600 Oxford University Press 1975 pág. 115 y 118).
- (9) En muchos casos la calidad del desnudo es tan baja que no resulta posible ni remotamente pensar en tal facultad, sin embargo, la sensibilidad de los españoles al respecto era, por supuesto, muy distinta a la nuestra, a juzgar por algunas opiniones que conocemos. Por ejemplo, Lleó Cañal cita las palabras pronunciadas por el P. Martín Rincón en favor del traslado de los sepulcros de Per Afán el Viejo y sus dos esposas, enterrados en la iglesia del Monasterio de Santa María de las Cuevas, en Sevilla: "Es muy delicada la pureza. Es verdad que son estatuas muertas,



pero representan al vivo. Es cierto que son de piedra, pero son de alabastro y a él comparan los mundanos sus beldades. Rostro y manos descubiertos, peligrosa idea; pero mucho más los pies, pues, como parte más oculta, ofrece más peligro a la vista de los hombres." (Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano Sevilla 1979 pág.206-207). El traslado tuvo lugar en 1712.

- (10) Cristina CAÑEDO-ARGUELLES GALLASTEGUI La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII "R.I.E." 1974 pág.238-239.
- (11) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura edición Madrid 1865 pág. 351.
- (12) Francisco PACHECO Arte de la Pintura edición Madrid 1956 I pág. 412
- (13) Jusepe MARTINEZ Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura edición Barcelona 1950 pág.183
- (14) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica edición Madrid 1947 pág.571
- (15) Marqués de SALTILLO Casas madrileñas del pasado "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1945 pág. 82
- (16) Esteban CASADO ALCALDE La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI Pamplona 1976 pág.31
- (17) Crescenciano SARAIVA Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes "B.S.E.A.A." 1960 pág. 140
- (18) J. DOMINGUEZ BORDONA Proceso Inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete Madrid 1933
- (19) Joaquín ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA Tres notas para la Historia del Arte III Proceso de un pintor desconocido "REV. Bca. Archivo y Museo" 1929 pág. 218-220
- (20) Sobre jurisdicciones especiales de la Inquisición puede verse Henry KAMEN La Inquisición española Madrid 1973 pág. 211ss.
- (21) Véase Henry KAMEN Sexualidad e Inquisición "Historia 16" Diciembre 1976 pág. 99-106
- (22) Ibidem pág. 99

- (23) Kamen ob. cit. 1973 pág. 212
- (24) Marcelino MENENDEZ Y PELAYO Historia de los heterodoxos españoles Buenos Aires [1945] V pág.452
- (25) Jean BABELON Pintura y Poesía en el Siglo de Oro "Clavileño" 1950 pág. 16-21
- (26) Manuel RUIZ LAGOS Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón "Cuadernos de Arte y Literatura" 1967 pág. 21-71. Especialmente felices son las señaladas entre Calderón y Velázquez por Everett W. HESSE Calderon y Velázquez "Clavileño" 1951 pág. 1-10. También puede verse, aunque aplicado a la pintura religiosa, Rosa LOPEZ TORRIJOS Influencia del teatro en la iconografía de San Ildefonso "A.E.A." 1978 pág. 430-438. Igualmente se señalan algunas en este trabajo, especialmente en el capítulo de Troya.
- (27) José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952. Manuel MORAGON Los recursos poéticos de la mitología clásica "R.A.B.M." 1955 pág.553-554
- (28) Véase capítulo de Baco.
- (29) Ivan de BUTRON Discursos Apologeticos Madrid 1626 fol. 36v.
- (30) TOSTADO Sobre Eusebio Salamanca 1506 libro V fol. CCXIX y CCXIXv.
- (31) Los doze libros de la Eneida de Vergilio Anvers [1585] pág. 11-12
- (32) Lester K. BORN Ovid and Allegory "Speculum" 1934 pág. 378. Born indica también: "It may be doubted whether the morals of these stories received much attention; and the same may be said of the tales and romances that were adapted from Ovid".

32

FUENTES PARA LA PINTURA MITOLOGICA

Las fuentes que interesan para nuestro estudio son dos fundamentalmente, las referentes a los textos que sirvieron de base a las historias representadas y las referentes a las imágenes que sirvieron de modelo o de inspiración para las representaciones. De ambas nos ocupamos seguidamente.

El problema de las fuentes es básico para un estudio iconográfico, y es básico en dos vertientes, en un plano general se precisa conocer los textos más leídos o las imágenes más difundidas en la época que se somete a estudio, y en un plano más particular es necesario saber los textos o las imágenes determinadas que en cada caso concreto sirvieron de base a las pinturas que se estudian.

Una vez revisados los ejemplos de mitología que ofrece la pintura española del siglo XVII, encontramos una gran diversidad de fuentes que van desde la literatura clásica a la contemporánea, pasando por los textos históricos que admiten acontecimientos míticos en los orígenes, y llegando naturalmente, a los tratados de mitología y a los libros de emblemas que con su interpretación "moralizada" constituyen una rica aportación al campo de la mitología; este último rasgo de moralizar las

fábulas clásicas servirá de enlace con la etapa medieval y será predominante en la mitología española.

Aunque no siempre es posible saber las fuentes literarias en que se inspira una obra y en ocasiones no lo hace en una determinada, se puede señalar, por lo que nosotros hemos estudiado aquí, un texto básico y empleado con bastante más frecuencia que los demás, las Metamorfosis de Ovidio, que no solo sirvieron como fuente literaria primordial de las historias mitológicas, sino también como fuente plástica por sus ilustraciones, e incluso como determinante en la elección de los temas de la pintura mitológica española, ya que, como puede observarse en los capítulos que siguen, las historias narradas por Ovidio son las <sup>que</sup> aparecen más frecuentemente representadas en la pintura española.

En cuanto a las imágenes preferidas como modelos de pintura mitológica, destacan los grabados de Tempes-  
ta, Raimondi y Sadeler y las ilustraciones de las Metamorfosis, ya citadas, y de los Emblemas de Alciato.

De todo ello tratamos en los dos apartados de este primer capítulo.

#### Fuentes literarias

En lo referente a fuentes literarias, lo que más interesa conocer son los textos leídos por las personas relacionadas con la pintura mitológica, viendo primero cuales son los libros más solicitados y pasando después a estudiar específicamente tales obras.

Para obtener una visión de conjunto es preciso recurrir a los estudios sobre lecturas y lectores en el siglo XVII, es decir, sobre las bibliotecas existentes en el Barroco y las personas interesadas por los libros. Esta labor que, naturalmente concierne con prioridad al campo de la literatura, está todavía por hacer, al menos en lo que se refiere al período y lugar de nuestro estudio, el siglo XVII en España.

El último trabajo de este tipo publicado, es la obra de Maxime Chevalier Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII (1), en él explica el autor el interés de tales investigaciones, desde un punto de vista literario, y la carencia de inventarios de bibliotecas españolas, dando una relación de las publicadas hasta 1976. Entre ellas solo aparece la de un arquitecto, Juan de Herrera (1597) y la de un pintor, Diego Velázquez (1660).

En lo que a nuestro campo específico se refiere,

es interesante conocer tres tipos de bibliotecas:

1º) la de los pintores, especialmente la de aquellos de quienes nos consta hicieron obras profanas, 2º) la de los inventores de programas iconográficos en que interviene la mitología, y 3º) la de los comitentes de tales obras. En los tres casos, y dada la escasez de datos con que contamos para el siglo XVII, completaremos éstos con los referentes al siglo XVI, siempre que sea posible, al igual que hemos hecho con la pintura mitológica del XVII y sus antecedentes del siglo XVI.

Sobre bibliotecas de artistas en general, es posible obtener algunos datos en los testamentos que incluyen inventarios de bienes, entre los cuales se registran, cuando existen, los libros de lectura o estudio, relacionados o no con su profesión.

Así, partiendo de los testamentos conocidos de artistas, hemos podido saber las lecturas de buen número de pintores y entre ellos de algunos que trataron el tema mitológico (2).

Entre las bibliotecas publicadas figuran varias de arquitectos, por ejemplo, la riquísima de Juan de Herrera (1597) (3), en la que además de los libros relacionados con arquitectura aparecen algunos específicos de pintura (Borghini, Felipe de Guevara y Vasari) y también autores clásicos, fuentes importantes para la mitología (Cicerón, Homero, Ovidio, Macrobio y Pomponio Mela), obras consideradas "manuales" para pintores de mi

tología (Boccaccio, Cartari y Pérez de Moya) además de los famosos libros de emblemas (Alciato, Chaves, León Hebreo, Horapolo, Ruscelli, Iovio). Cuenta también Herrera con una obra sobre Entradas Reales (la de Felipe II en Amberes) (4).

También Monegro, el arquitecto toledano cuya obra entra ya en el siglo XVII, cuenta con una rica biblioteca (1621), en la que aparecen autores clásicos (Ovidio, Apuleyo, con varias ediciones de las Metamorfosis y el Asno de Oro), manuales de Boccaccio y Cartari, además de los Emblemas de Iovio, el Tratado de las Monedas de Sebastiano Rizzo y el valioso libro de Hypnerotomachia Poliphilo (5).

Bastante más reducida es la de Gómez de Mora (1613) en que solo aparece la Filosofía Secreta de Pérez de Moya (6).

Más adelante y perteneciente a un arquitecto de pleno siglo XVII, tenemos la biblioteca de José de Arroyo que data de 1695 (7) y en la que de nuevo encontramos a los autores clásicos más versados en mitología como Ovidio, Virgilio y a los consabidos Pérez de Moya (8) y Vitoria (Teatro de los dioses), además de otros libros de empresas. También figuran en su biblioteca obras relativas a entradas reales como la



del Infante D. Fernando en Amberes. Precisamente parte de sus libros fueron comprados por Teodoro Ardemans en la almoneda que siguió a su muerte.

Ardemans, pintor además de arquitecto, falleció ya bien entrado el siglo XVIII, pero realizó parte de su obra en el XVII, por lo que entra también en el campo de nuestro estudio, máxime si tenemos en cuenta que nos consta sus participación en obras mitológicas (9).

En la biblioteca de Ardemans se pueden hallar, además de los principales libros de arquitectura siempre presentes en la colección de un arquitecto, algunos otros muy útiles para su participación en las decoraciones efímeras de fiestas públicas (Diferentes fiestas hechas al Rey Christianísimo, las Fiestas de Sevilla... a San Fernando de Torre Farfán, el famosísimo de la entrada del Infante Don Fernando en Amberes, Pompa Introitus Ferdinandi, que hemos visto anteriormente en poder de José de Arroyo también) y ejemplares de obras utilizadas por inventores de programas iconográficos y pintores de asuntos mitológicos, tales como la Iconología de Ripa, el Teatro de los Dioses de Vitoria, las Empresas Espirituales de Villava y la Oculto Filosofía de Nieremberg (10).

Sin embargo, más interesantes para nosotros son las bibliotecas de pintores que suelen incluirse, tras el testamento, en la relación de bienes hecha a su muerte, aunque algunos por su importancia han sido objeto de publicaciones independientes.

Del siglo XVI interesaría conocer la biblioteca del Bergamasco, arquitecto y pintor de Felipe II, autor de muchas pinturas mitológicas y del programa iconográfico de la Galera Real, y seguramente de parte de los programas del alcázar de Madrid, e incluso del palacio del marqués de Santa Cruz en el Viso. La relación de libros que el pintor tenía a su muerte en Madrid, en 1569, se limita sin embargo, a los que el pintor retenía en España por lo que es escasa y no trata más que de temas de arquitectura, ninguno de los cuales puede servirnos de ayuda sobre las fuentes empleadas por el Bergamasco para la iconografía profana (11).

Pertenecientes a artistas que sabemos han cultivado el género mitológico en el siglo XVII, conocemos la biblioteca del Greco que se detalla en el inventario de sus bienes (1614) (12), con cantidad de libros griegos, entre los que aparece, como es lógico, Homero, e italianos, entre los que destaca los Triunfos de Petrarca, tan útil para la pintura. No cuenta sin embargo, con ninguno de los "manuales" italianos o españoles de mitología.

También marginalmente, es decir, incluidas en la

"

relación de sus bienes, conocemos las librerías de Juan van der Hamen, Vicente Carducho y Francisco Rizi, los tres autores de mitologías.

El primero tiene una corta biblioteca (1632), en la que sólo destaca como más acorde a nuestro tema, la obra de Séneca "en romance", Luciano "español", el Orfeo de Juan Pérez y un tratado de monedas que, ocasionalmente, sirvió como fuente para ilustraciones mitológicas. También figura una Crónica de España de Ocampo (13).

Pocos años más tarde, en 1638, se relacionan los bienes que poseía Carducho a su muerte(14), entre ellos aparece la colección de libros bastante abundante en temas de arquitectura (Vitrubio, Viñola, Serlio, Alberti, etc.) de pintura (Idea de Zuccaro, Vidas de Vasari, Discursos de Butrón), de historia de España (Anales de Aragón, Mariana), de Madrid (Quintana), varias obras de entradas reales (Viaje de Felipe II a Portugal, Entrada en Florencia de la Reyna, Viaje del Infante Cardenal) de exequias, y las específicas de mitología: autores clásicos como Ovidio (Metamorfosis traducción de Anguillara y otras ediciones sin especificar), Virgilio "en romance", Historia de Troya (recuérdese que pintó algunos episodios de esta historia en El Pardo) y los manuales de Conti, Boccaccio, Cartari y Pérez de Moya, así como algunos de los más famosos libros de empresas (Iovio, Valeriano y Covarrubias).

La almoneda de los bienes de Francisco Rizi cele-

brada el 13 de agosto de 1685 cuenta con las Metamorfosis de Ovidio, los Emblemas de Alciato y Horozco, un libro de medallas en italiano y la Historia de Mariana, muy utilizada en su tiempo, como veremos más adelante (15).

Un estudio más pormenorizado se ha dedicado a las bibliotecas de Puga y Velázquez.

Los libros de Antonio Puga aparecen detallados en la relación de sus bienes hecha a la muerte del pintor en 1648. La cantidad era importante (95 ejemplares) y la tasación se encargó al librero madrileño Pedro Lasso (16).

El pintor gallego tenía numerosos libros de religión y literatura (La Proserpina de Silvestre, el Buen Humor de las Musas de Polo de Medina y el Orlando de Ariosto, entre los que más relacionados están con el tema mitológico), dos de los más famosos teóricos españoles de pintura (los Discursos Apologéticos de Butrón y el Diálogo de la Pintura de Carducho), los más frecuentes libros de emblemas (Alciato, De Bry, Q. Horatii Flacci. Emblemata de Vaenius, y entre los españoles el de Sebastián de Covarrubias) o afines (Ocultas Filosofías de Nieremberg), y otros más especí-

cos de pintores como los Triunfos de Petrarca, las Imagini dei Dei de Cartari, la Iconología de Ripa y la Galleria del vac. Marino distinte in Pitture e Sculture.

La biblioteca de Velázquez (1660) ha sido objeto de atención en varias ocasiones; era conocida desde 1923, se publicó con el estudio de sus fondos en 1925 y 1942 y se estudiaron con detalle los libros españoles en 1960 (17).

En ella encontramos libros de matemáticas y geometría, los siempre presentes libros de arquitectura (Vitrubio, Scamozzi, Alberti, Serlio, Cataneo, etc.) y los específicos de pintura (Idea de la Pintura, Escultura y Pintura del Bonarroti, Vida de excelentes pintores, Vida de varios pintores y naturalmente el Arte de Pacheco, su suegro). Los más interesantes para nosotros ahora son las ediciones de clásicos como Ovidio (traducción italiana de Dolce y otra en romance) o los considerados manuales mitológicos como Ripa (Iconología, edición con estampas, es decir la de 1603), Iconología del Peregrino (18) y Filosofía secreta de Pérez de Moya. También libros de emblemas como el famoso Valeriano (19) y algún otro que puede considerarse afín, como Chaves (Repertorio de los Tiempos). También el Elucidarius Poeticus de Estienne (una especie de diccionario donde aparecen mitologías). Como ya observó Sánchez Cantón, choca, tratándose de un pintor español, la escasez de libros religiosos y de literatura que poseía Velázquez, lo mismo

podemos decir de sus fuentes mitológicas escasas, lo que apoyaría quizás la opinión de que sus obras están inspiradas más que en complicadas explicaciones, en bellas historias de la fábula.

Otro pintor amigo de Velázquez, a quien recibió en su casa de Valladolid, es Diego Valentín Díaz, quien posee una de las bibliotecas más ricas que conocemos (1661), en la que se relacionan 143 libros de estampas (que serán examinados más tarde) y otros tantos de lectura, convenientemente separados en el inventario. Además de los libros de arquitectura y ruinas antiguas, nos interesa aquí señalar, como posibles fuentes literarias para la mitología, el Tratado de Eusebio en siete tomos la Filosofía secreta de Pérez de Moya, Virgilio "en romance", los Emblemas de Alciato, Horozco y Villava, el libro de Horapolo y los Diálogos de León Hebreo, además de muchos otros de historia de España con datos mitológicos (20).

De carácter distinto es la biblioteca de Murillo, pobre, pues no cuenta más que con 33 libros, y de contenido desconocido por cuanto en el inventario de sus bienes de 1682, solo se dice el número de libros y se mencionan siete de Historia de los Papas, 3 de historia y 23 de historias varias (21). Sin embargo, años más tarde, en 1702, hace testamento un hijo del pintor, Gaspar, (22) cuya biblioteca recogió los libros de su padre y los de una tía, <sup>suya,</sup> mujer de un librero. En ella aparecen algunos que pudieran provenir del pintor como algunos de estam-

pas (que veremos más tarde), de Viñola, de entradas reales (la del Infante Cardenal, la del archiduque Ernesto en Flandes) de exequias (que interesarían también al hijo de Murillo, canónigo en la catedral), los Diálogos de Carducho, varios de historia y de emblemas (los Emblemata Oraciana de Otto Vaenius, con gran número de ilustraciones de amorcillos tan frecuentes en la obra de Murillo y las Empresas Políticas de Saavedra).

Finalmente, tenemos dos testimonios valiosísimos sobre fuentes literarias para la mitología: el de los pintores Pacheco y Palomino, quienes en sus tratados recomiendan distintas obras y señalan las empleadas por ellos.

Pacheco en su Arte, menciona continuamente las fuentes que utiliza. Cita varios tratados de pintura (Lomazzo, Céspedes, Alberti, Paolo Pino), las Vidas de Vasari y en lo específico de mitología, poetas clásicos (Homero, Ovidio) y tratadistas como Diodoro Sículo, Higino, Apolodoro, Valerio Máximo, San Isidoro, (muy frecuentemente citados de segunda mano) y los dos más famosos españoles, el Tostado y Pérez de Moya. Igualmente menciona a Ripa, y una obra más rara, el Espejo Istorial, de Vicente Bauvais, libro muy utilizado en iconografía medieval y que indica una vez más el espíritu que animaba a Pacheco en sus fábulas. En cuanto a emblemas, el preferido es Alciato (23).

Palomino por su parte expresa claramente sus fuentes

tes literarias cuando explica alguna de sus obras más complejas y recomienda una serie de libros al pintor "perfecto", esto es, al que ha de inventar su asunto. Entre los recomendados para historias profanas aparecen Tito Livio, Tácito, Quinto Curcio y Suetonio para la historia antigua y las Metamorfosis de Ovidio y el Teatro de los dioses de Vitoria, para la fábula.

En cuanto a los textos utilizados realmente por él, tenemos la explicación detallada de algunas de sus pinturas en las que emplea los textos de Valeriano (Jeroglíficos), Ripa (Iconología), Virgilio (Eneida) y Tito Livio, Valerio Máximo, Plinio, Diodoro Sículo, Conti, Cartari y Ruscelli.

Tan interesante como las bibliotecas de artistas son para nosotros las de aquellas personas que dan el programa iconográfico de una obra o de un ciclo de pintura. Los encargados de tal tarea debían preparar minuciosamente las figuras que el pintor había de realizar y explicar el porqué de tal elección.

El papel de estos "inventores" de programas no ha sido estudiado hasta ahora, a pesar de su indudable interés dentro de la historia del arte. Nosotros lo trataremos más adelante, fijándonos ahora solamente en sus bibliotecas.

Aunque la mayor parte de las veces se desconoce el nombre de la persona que dirigía la iconografía de



una obra, nosotros hemos llegado a saber el nombre de algunos de los que inventaron algunos de los programas más ambiciosos del siglo XVII.

A principios de siglo el pintor Jerónimo de Mora es el autor de la iconografía de la pintura de la bóveda de la escalera de la Reina, en El Pardo, pintura que él realizó también. El mismo pintor, gracias a una demanda que realiza sobre el importe de su pintura, nos da a conocer el nombre de otro "inventor" importante, Pedro de Valencia, que hizo la mayor parte del programa iconográfico de las pinturas del Pardo, en tiempos de Felipe III.

También Pacheco, autor de las mitologías del salón grande de la casa del duque de Alcalá en Sevilla, nos da el nombre de quien dirigió la iconografía: Francisco de Medina.

Otros "inventores" famosos también, fueron Lorenzo Ramírez de Prado, que preparó toda la iconografía de la entrada de Mariana de Austria en Madrid, en 1649, y Palomino, quien a lo largo de su libro presume de este papel de "inventor" en numerosas obras religiosas y en la decoración de la plazuela de la Villa para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg, obra en la que utilizó ampliamente la mitología.

Como puede verse por todo esto, de los "iconólogos" que conocemos, dos son pintores también. Del primero, Jerónimo de Mora, poseemos pocas noticias y ninguna de sus posibles lecturas. Del segundo, Palomino, ya hemos hablado antes.

Los tres restantes tienen en común ser eruditos muy famosos en su tiempo, relacionados con los grandes humanistas de la época y lectores incansables, a juzgar no solo por el testimonio de sus contemporáneos sino por sus propias obras.

Naturalmente, el conocer la biblioteca de estos eruditos no precisa las fuentes que emplearon para la iconografía, pues la riqueza de sus fondos es prácticamente inagotable -así por ejemplo, la biblioteca de Ramírez de Prado era tenida por una de las mejores del Madrid del siglo XVII-. No obstante sirve como muestra orientativa en lo que se refiere a textos clásicos y modernos y a tratados de mitología.

De Francisco de Medina es poco lo que se sabe a pesar de su importancia, quizás lo más detallado sea lo que cuenta Pacheco en su Libro de Retratos. De los tres eruditos mencionados es del único de cuya biblioteca no se sabe nada.

De Pedro de Valencia, por el contrario, poseemos abundantes noticias. De su biblioteca, envidiada ya en su época, y heredada íntegra por su hijo Melchor no se ha encontrado la relación, afanosamente buscada por sus biógrafos (24), pero se conocen repetidas peticiones de libros a los Países Bajos y el comentario de Valencia sobre los mismos. El erudito extremeño heredó además, gran parte de la biblioteca de Arias Montano, lo que debió convertir su librería en una de las más surtidas

de la época (25).

Finalmente, de Lorenzo Ramírez de Prado, conocemos la relación y el estudio de su biblioteca hecho por Entrambasaguas (26). La biblioteca de Ramírez de Prado es sin duda alguna una de las más ricas que se han formado en España y como tal fue tenida ya en su tiempo. Don Lorenzo era bibliófilo temido por los coleccionistas de libros, como demuestran algunas de las anécdotas contadas en su biografía (27) y recopiló en su biblioteca tal cantidad de textos que entre ellos se pueden encontrar todos los empleados como fuentes para la pintura mitológica, usualmente. No obstante, de los diversos apartados en que se divide el inventario de sus libros, podemos señalar aquellos que tienen más relación con nuestro tema.

Dejando aparte los tratados de arquitectura, de los que poseía numerosos ejemplares (Vitrubio, Serlio, Labaco, Alberti, etc.) contaba con los tratados de pintura más famosos (Leonardo, Alberti, Lomazzo y Carducho entre los principales). En el apartado de "clásicos" aparecen los tres tratados de mitología más importantes de la Antigüedad, Hesíodo (Teogonía), Higino (edición 1533) y Apolodoro (De deorum origine edición 1599), además de Macrobio, Marciano Capella, Pomponio Mela, Séneca y Apuleyo. Entre los poetas se cuentan naturalmente, Homero (Obras completas), Ovidio (Metamorfosis con varias ediciones, entre ellas una en romance "muy antigua" y otra de 1637 "cum pulchris figuris") Vir-

gilio (Eneida, también con numerosas ediciones), la obra de Virgilio con comentarios de Servio y sus traducciones al castellano.

Entre los tratados de mitología más modernos, se relacionan Boccaccio, Natalis Comes (Venecia 1596), Cartari (en italiano, Venecia 1592), Pérez de Moya (Filosofía secreta, Madrid 1585) y Vitoria (Teatro Madrid 1657). También aparece, como es lógico, la Iconología de Ripa, el libro más usado en todo el siglo XVII.

Los libros de emblemas, tan importantes asimismo para la iconografía mitológica están representados en la biblioteca de Ramírez de Prado por los autores más famosos. Cuenta con varios ejemplares del Alciato y aparecen también autores menos conocidos como Capacio (Empresas y Símbolos, Nápoles 1592), De Brij (Emblemas "cum pulchris iconibus" Frankfurt 1596) Suderman, Bosardo y Otto Vaenius (Amorum Emblemata Amberes 1608) y los españoles de Borja, (1581), Hernando de Soto (1599), Orozco (1601) y Sebastián de Covarrubias (1650). Aparecen también el libro de Horapolo, los Jeroglíficos de Valeriano, los Diálogos de Amor de León Hebreo y la Ocultia filosofía de Nieremberg.

Además de éstos figuran en la biblioteca numerosos libros sobre antigüedades, medallas (Vico, Lastanosa, Antonio de Agustín) los Triunfos de Petrarca y numerosos ejemplares sobre fiestas, viajes y entradas reales, que aprovecharía sin duda Ramírez de Prado, para su propia "idea" en la entrada de Mariana de Austria en Madrid (Fiestas en Roma (1634), Fiestas de Salamanca por el nacimiento del Príncipe (1658) Viaje del rey a Lisboa, Viaje de la Reina de Suecia de Bruselas a Roma, Viaje de Mariana

de Austria, REcibimiento de los reyes en Burdeos (1615),  
Entrada del Infante D. Fernando en Lovaina (1634), en  
Bruselas (1635), en Amberes (1635), en Gante (1636)).

En cuanto a los libros de historia de España que relatan la visita de personajes mitológicos a nuestro país, puede decirse que estaban representados todos los autores, así por ejemplo, Garibay, Ocampo, Morales, Beuter, Medina y Mariana.

Finalmente quedan por revisar las bibliotecas de las personas que encargaban la pintura profana.

El mejor cliente de pintura mitológica en España fue siempre el rey, y después la ciudad sede de la monarquía, que había de organizar los festejos oficiales en los que tan gran parte tenía la mitología; en nuestro caso el Ayuntamiento de Madrid, encargado de las entradas de reinas, exequias y festejos para celebraciones oficiales de la monarquía.

Luego del rey figuraban algunos nobles que encargaban obras profanas con asiduidad y entre los que se citan más frecuentemente al marqués de Heliche, al conde de Monterrey, al duque de Alcalá, y también a Olivares en cuanto encargado de proveer al palacio del Buen Retiro.

Otras veces los comitentes son hombres de letras, como Arguijo en Sevilla o Lastanosa en Huesca.

En este caso hay que hacer constar que los nombres que han llegado a nosotros son generalmente los de los grandes comitentes, es decir, aquellos que repiten periódicamente sus encargos y poseen por ello buenas colecciones.

nes de pintura. En este caso las bibliotecas son también, generalmente, ricas colecciones de libros que se reúnen con el mismo o mayor interés que las pinturas y no es casual que algunas de las mejores bibliotecas que conocemos correspondan también a los poseedores de colecciones artísticas más importantes (por ejemplo, el duque de Alcalá en Sevilla y Lastanosa en Huesca). No obstante, hay que tener en cuenta que si bien los encargos de pintura mitológica que estudiamos son actuales, es decir, corresponden a los efectuados durante el siglo XVII, la formación de la biblioteca, salvo excepciones, corresponde a varias generaciones, por lo que puede decirnos menos sobre el gusto personal de su propietario que los cuadros profanos de su colección. En todo caso la biblioteca de un determinado comitente, aunque no siempre sirva para decirnos el porqué de la preferencia por un tema en pintura, sí servirá para demostrar lo parejo que va la cultura y el gusto por la pintura profana.

De algunos de los clientes más importantes de pintura mitológica que conocemos, tenemos referencia acerca de su biblioteca. Así por ejemplo, la biblioteca del duque de Alcalá responde ampliamente a su gusto por las letras igual que por las artes. Su biblioteca, según Rodrigo Caro, "competía con las más insignes del mundo" y para albergar los libros se construyó a principios del XVII el gran salón que describe el escritor (28). Sola-

mente de su abuelo heredó el duque de Alcalá 4.000 volúmenes que sin embargo pasaron a constituir una sola sección de la librería, dadas las adquisiciones que el propio duque hizo en el siglo XVI y que demuestran su verdadera afición por las letras (29). De sus fondos se ha dado a conocer una selección dedicada sobre todo a libros de historia (30), pero no a los específicos de nuestro tema.

Otro tanto puede decirse de Lastanosa cuya biblioteca es mejor conocida gracias al inventario publicado por Ricardo del Arco y correspondiente a 1635 (31). En ella además de los acostumbrados tratados de arquitectura se registran los Diálogos de Carducho de 1633 (es decir, dos años solamente después de su impresión) y las fuentes usuales de lamitología en el siglo XVII, la Eneida, el tratado de Cartari y la Historia de Ocampo .

También cliente conocido de pintura profana, en el siglo XVII, fue el conde de Mora, Francisco de Rojas y Guzmán (el que encargó las Musas a Maino) cuya biblioteca era "rica de varios libros hijos de la gran Italia i Roma, deste y del pasado siglo de todas ciencias i artes" (32) aunque no poseemos relación de sus libros (33).

Conocemos sin embargo con detalle la biblioteca del conde duque de Olivares que contaba con 2.700 obras impresas y 1.400 manuscritos (34). Su catálogo nos ha-

bla sobre todo de su afición a la historia de España y de la nobleza (35). Entre las obras que pueden interesar más para nuestro tema están las Etimologías de San Isidoro. y la Crónica de Eusebio del Tostado, buenas fuentes para la mitología, dos ejemplares de Boccaccio y buen número de libros sobre festejos para acontecimientos regios, en distintos países, obras importantes para la función cortesana del Conde Duque.

Así pues, observando las obras que se mencionan más frecuentemente en las bibliotecas examinadas y conociendo por otro lado, los textos que han servido de fuentes literarias para muchas de las pinturas mitológicas, como veremos en sus capítulos correspondientes, podemos saber cuáles fueron las obras empleadas como fuente literaria para la pintura mitológica durante el siglo XVII, de lo que nos ocupamos seguidamente.

#### Obras clásicas

Entre las obras de la Antigüedad clásica se ha prestado más atención a las narraciones poéticas que a las recopilaciones de estudiosos de la mitología. Las primeras se conocen directamente y las segundas, en la mayoría de los casos, indirectamente, es decir, por medio de citas tomadas de manuales posteriores o de autores secundarios.

Tres poetas clásicos se destacan sobre los demás: Homero, Virgilio y Ovidio, cada uno de ellos conocido



por obras específicas, la Odisea y sobre todo la Iliada en el caso de Homero, la Eneida en el caso de Virgilio y las Metamorfosis en el caso de Ovidio, sobre todo las dos últimas obras pueden verse empleadas frecuentemente en la pintura del siglo XVII y aparecen ejemplos también en todas las bibliotecas de esta época.

Con respecto a Homero hay que recordar que la Edad Media conocía el nombre de Homero pero no sus obras, a esto se debe el que se cite con frecuencia su nombre aunque no se conozcan sus obras, menos aún en griego (36). En España se conocía la obra en versión latina y ésta sirvió para las primeras ediciones en romance, tal por ejemplo, la de Juan de Mena, impresa en Valladolid en 1519, basada en un texto latino incompleto (37) Esto explica que se cite la obra y el autor pero que el contenido del ciclo troyano se tome realmente de versiones medievales, como veremos en el capítulo correspondiente a Troya.

La Eneida fue conocida primero en versión original y desde el siglo XVI en versión castellana de Gregorio Hernández de Velasco (38), difundidísima a juzgar por el número de ediciones que se conocen, la mayor parte de ellas dependientes de la de Toledo 1555, aunque se imprimió repetidamente en Amberes. En este caso -aunque puede decirse lo mismo de forma general- encontramos que los textos más consultados en el siglo XVII son los editados en el siglo XVI cuyo número fue por

otra parte mucho mayor.

En cuanto a las ilustraciones de la Eneida, las ediciones españolas carecen de ellas, al menos las consultadas por nosotros ( 39 ) por lo que el interés se dirigía exclusivamente al texto.

Sobre la apreciación e interpretación de la Ilíada y la Eneida, aunque serán estudiadas en el capítulo de Troya, es conveniente señalar aquí que en el Renacimiento continuó muy extendida la interpretación alegórica de la Eneida dependiente de Fulgencio ( 40 ).

Las Metamorfosis de Ovidio destacan a gran distancia de todas las demás obras clásicas en cuanto a su relación con la pintura mitológica, y en todas las relaciones de bibliotecas que poseemos, consta uno o varios ejemplares de Ovidio, según la riqueza de sus fondos. Al éxito de las Metamorfosis contribuyó sin duda el gran número de ediciones ilustradas que se hicieron -algunas de gran calidad artística- desde los comienzos de la imprenta y que además de hacer más valioso el libro, sirvieron de modelo plástico para muchos artistas gustosos de copiar o de conocer modelos previos antes de "inventar" los suyos propios. La importancia de las Metamorfosis para la pintura mitológica abarca pues los dos campos esenciales de influencia, el literario y el plástico.

Las Metamorfosis de Ovidio tenían una larga tradición como fuente literaria para temas mitológicos a lo largo de la historia y la interpretación alegórica de la mitología tenía en la Metamorfosis una de sus

..

obras esenciales (41 ).

La opinión que se tenía en el siglo XVII sobre la importancia de conocer el texto de Ovidio está claramente expresada en las siguientes palabras que aparecen en "Le Mercure Galant" de febrero de 1697:

"D'ailleurs, on peut dire que c'est une lecture qui est nécessaire en quelque sorte, puisque à moins qu'on ne sache la fable on ne connaît rien à la plupart des tapisseries et des tableaux qu'on trouve partout où l'on se rencontre" (42 ).

Pero, como hemos dicho, no solo es importante Ovidio como fuente literaria sino también como fuente iconográfica en cuanto a las ilustraciones que su obra recibió desde etapas medievales y si bien las Metamorfosis "puras" , es decir, no alegorizadas, no se sabe que fueran iluminadas ni en la Edad Media ni en el Renacimiento, los Ovidios "moralizados" poseyeron ricas miniaturas ya desde el siglo XIV ( 43 ).

Los Ovidios más frecuentes en España, en el siglo XVII, según nuestros datos son, además del original latino, las traducciones en romance (castellano) y las italianas, sobre todo la versión de Anguillara que al decir de Cossío era aún más frecuente que las españolas (44 ).

Las traducciones castellanas de las Metamorfosis se deben todas a autores del siglo XVI. Cossío en su obra sobre fábulas mitológicas en la literatura española, hace un breve estudio de las traducciones españolas reco-

pilando los datos existentes sobre sus autores y ampliándolos con sus propias investigaciones. Las versiones en romance de Ovidio fueron impresas en el siglo XVI, empezando por la de Jorge de Bustamente publicada en Amberes en 1545 y siguiendo por las de Pérez Sigler (Salamanca 1580), Felipe Mey (Tarragona 1586) y Sánchez de Viana (Valladolid 1589). De estas cuatro las más conocidas son las de Jorge de Bustamente y Sánchez de Viana. Las otras dos tuvieron muy poca influencia en el futuro (45). La versión de Pérez Sigler se publicó con alegorías y la de Mey abarca solo siete libros y se hizo teniendo en cuenta la traducción italiana de Anguillara, solo se imprimió una vez (46).

La traducción de Bustamente tuvo por lo menos diez ediciones en el siglo XVI y tres en el XVII. Está traducida en prosa y su visión de la fábula enlaza con lo medieval en cuanto ve las historias como "avisos para más sabia y prudentemente vivir". En el prólogo dice Bustamente que pretende "debajo de la honesta recreación de tan apacibles cuentos, contados con alguna similitud de verdad, poder inducir a los curiosos lectores a muchas veces leer su escondida moralidad y provechosa doctrina" (47).

Precisamente esta traducción, por ser anterior a la de Anguillara y Dolce, es la única que no tuvo influencia italiana, según Cossío, sin embargo -como veremos en el capítulo de Perseo- tiene bastante similitud con la edición italiana de Venecia 1517, en cuyo preámbulo se

"

dice que está "compuesta, vulgarizada y alegorizada por Ioannis de Bonsignori de la citta di Castello en el año 1370" es decir, se trata de uno de los Ovidios moralizados del siglo XIV.

La segunda versión castellana importante para el conocimiento de las Metamorfosis es la traducción de Sánchez de Viana impresa por primera vez en Valladolid en 1589. Junto a la traducción y formando un volumen aparte, tan grueso como ella, se publicaron las Anotaciones donde se contienen las moralidades ("se reducen las fábulas a filosofía natural y moral y Astrología e Historia" ).

Además de las traducciones castellanas, circulaban como es lógico, las versiones latinas, aunque éstas generalmente entre poetas y eruditos a quienes les era más asequible la lengua original, y las traducciones italianas, versiones de Dolce y Anguillara, esta última, con anotaciones de Jusepe Horologgi, la más común en España, cosa que se comprueba también por la mención repetida que de ella se hace en las bibliotecas del siglo XVII donde si se citan varios ejemplares de las Metamorfosis, uno es siempre el italiano (48 ).

Estas versiones de las Metamorfosis cuyas primeras ediciones son del siglo XVI, se continúan utilizando en el siglo XVII. Todas ellas, como hemos visto, son traducciones libres, en verso o en prosa, de la obra de Ovidio la mayoría con anotaciones o alegorías al final (es decir, con justificaciones orales a la obra de Ovidio) o con una presentación al principio en la que se explica globalmente la obra como una gran alegoría al servicio del mejor

proceder cristiano.

Vemos pues como los textos de las Metamorfosis más leídos en el siglo XVII son versiones muy influidas por los rasgos medievales de interpretación de los textos clásicos como alegorías. Cabe pensar sin embargo, como hace Born, hasta qué punto se leían con esta intención las obras clásicas en los siglos XVI y XVII ( 49 ).

Otro aspecto importante, como hemos señalado antes, de las Metamorfosis de Ovidio, es el referente a sus ilustraciones, es decir, la transmisión de imágenes <sup>que</sup> a través de la ilustración de sus textos hacía la obra ovidiana ( 50 ).

Sobre este aspecto es importante el estudio de Duplessis de 1889 ( 51 ) y esencial el de Henkel de 1930, aún sin esperar ( 52 ); este último abarca todo el período de nuestro estudio y es obra clásica de consulta en lo que se refiere a ilustraciones de las Metamorfosis. Sin embargo en lo que respecta a España no hay nada hecho por lo que nos detendremos un poco más en estas ediciones ( 53 ).

Fijándonos primero en las traducciones españolas de Ovidio ( 54 ) encontramos que solo dos cuentan con ilustraciones en sus textos, la de Sánchez de Viana hecha en Valladolid en 1589 y la de Bustamante hecha en Amberes en 1595, cada una correspondiente a uno de los dos tipos de ilustración existentes en las Metamorfosis españolas, una viñeta por libro o varias por cada libro.

La primera de ellas corresponde a la edición príncipe de Sánchez de Viana impresa en Valladolid por Diego Fernández de Córdoba (55) y cuentan con una viñeta al principio de cada libro, o sea, con 15 ilustraciones en total. Se trata de xilografías dependientes del modelo italiano empleado para la traducción de Anguillara, impresa en Venecia en 1563 por Gio. Griffio, que coincide en todo al parecer, con la edición de Venecia de 1561 que no nos ha sido posible ver. Según Henkel esta edición está relacionada, técnica y artísticamente, con la de Venecia 1553 aunque reduciendo su número a 15 y añadiéndole algunas ilustraciones nuevas como la de Dios sobre el caos, inspirada directamente en la figura del Creador de Miguel Angel, en la capilla Sixtina y que puede verse también en la edición española.

La segunda edición mencionada corresponde a la traducción de Jorge de Bustamante, pero a una edición tardía hecha en 1595 en Amberes y cuyo título (Las transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros con las Alegorías al fin dellos y sus figuras, para provecho de los Artífices) ya indica la utilización que se le quiere dar al texto. (56). Las ilustraciones de 1589 son numerosas: 175. Se trata de xilografías algunas de ellas con las iniciales de su autor: Virgilio Solís.

Virgilio Solís ilustró la mayoría de las ediciones de las Metamorfosis hechas en Frankfurt por el impresor Sigmund Feierabendt, a partir de la latina de 1563

( 57 ). La labor de Solís se limitó a copiar las xilografías de Bernardo Salomón invirtiéndolas y aumentando el tamaño de las figuras. Henkel señala como las xilografías de Solís estaban hechas sin embargo, con mucha limpieza e impresas con mayor cuidado que las de Bernardo Salomón ( 58 ).

De la edición alemana pues se tomaron las xilografías para la española de Amberes 1595 aunque el desgaste sufrido por las planchas elegidas hizo que todas las características de la edición de Solís resultasen mucho más diluidas en la edición española.

Los modelos originales de Solís fueron, como hemos visto, de Bernardo Salomón, uno de los ilustradores de libros más famosos de todos los tiempos ( 59 ) que trabajó en Lyon para el impresor Jean de Tournes y que a partir de la edición francesa de las Metamorfosis de 1557 y de la italiana de 1559, fue el más imitado, pues además de Virgilio Solís, sus modelos fueron copiados por Van der Borch, Tempesta, Van de Passe y Le Clerc & Chauveau ( 60 ).

Las demás ediciones españolas del siglo XVI, así como las del siglo XVII, carecen de ilustraciones, posiblemente esto explique porqué los artistas y los coleccionistas del siglo XVII gustaban más de las ediciones del siglo XVI.

En cuanto a las traducciones italianas ( 61 ), ya hemos visto que en España circulaban sobre todo la de Anguillara, de la que existen numerosos ejemplares

"



en todas las bibliotecas españolas señal por tanto de la abundancia de adquisiciones italianas en nuestro país.

La traducción de Anguillara ( 62 ) es la más común en España. Se imprimió repetidamente en Italia desde 1561, siempre ilustrada con 15 viñetas, una por libro. Las xilografías corresponden fundamentalmente a dos tipos, el de Venecia 1561 y 1563 (examinado ya a propósito de la edición de Sánchez de Viana) y el de Venecia 1578. También fue la versión de Anguillara una de las primeras ilustradas con grabados de cobre hechos para la edición de Venecia 1584 (de B. Giunti) por Girolamo Franco que mantuvo la tradición de una ilustración por libro.

La segunda traducción en importancia para España, es la de Dolce ( 63 ), menos frecuente en las bibliotecas españolas (aunque la tenía Velázquez, por ejemplo). Las ilustraciones de esta obra corresponden a los modelos de la primera edición de Venecia 1553 (Gabriel Giolitto) con 94 xilografías hechas por un artista independiente y a la de Venecia 1570 (Domenico Fatti) hecha con parte de los bloques de 1561 y 1565. La edición de Dolce cuenta como se ve con más ilustraciones que la de Anguillara y por tanto ofrece un repertorio artístico mucho más rico.

No cabe duda pues, que los modelos ofrecidos a los artistas por las Metamorfosis era sumamente ricos, por lo que sus sugerencias, cuando no sus copias fieles,

fueron consideradas por numerosos artistas, como veremos en los capítulos de cada tema concreto.

Volviendo ahora al tema de los autores clásicos como fuente literaria para la pintura mitológica española, hemos de recordar también a Apuleyo, autor de El Asno de Oro que por incluir en su relato la fábula de Amor y Psique, aparece también como fuente específica de este tema.

El resto de autores clásicos que nos consta fueron consultados, o que aparecen citados con referencia a las pinturas, pertenecen a lo que pudiéramos llamar recopiladores, es decir, se trata de obras que o bien pretenden dar una visión total de la mitología clásica, o bien hacen repetida referencia en sus textos a asuntos mitológicos, por lo que se acude a ellos como fuente general de información mitológica.

De estos autores los que se mencionan más frecuentemente son Higino (Fabulae, Poeticon Astronomicon) y Apolodoro (Biblioteca), quien son aún hoy, junto a Hesíodo (TEogonía), fuente primordial para la mitología clásica. También aparece con ellos Cicerón (De natura deorum), Pomponio Mela (Geographia) Valerio Máximo (De dictis) Diodoro Sículo (Biblioteca Historica), Macrobio (Saturnales), Marciano Capella (Satyricon) y Séneca para algunos temas específicos tratados en sus tragedias.

Las obras de estos autores aparecen en las bibliotecas del siglo XVII, sin embargo la mayoría de las ve-

"

ces que se citan a propósito de temas para la pintura, no se hace por conocimiento directo de su obra sino por las citas que de ellos hacen otros autores y sobre todo los manuales de mitología medievales o modernos. La cita de estos escritores se hace en la mayoría de los casos para dar altura a los propios textos con notas eruditas (recuérdese por ejemplo, la de veces que aparecen sus nombres en los tratados de Pacheco y Palomino).

Sobre estas obras no hacemos comentario específico por su menor importancia en lo que a nuestro tema se refiere y por contar con estudios adecuados en los estudios de mitología clásica a cuyas páginas remitimos al lector.

#### Tratadistas medievales y renacentistas

En la etapa intermedia entre la Antigüedad y la Edad Media se encuentra San Isidoro cuyas Etimologías aparecen también citadas como fuente para temas mitológicos con frecuencia. Este autor influyó mucho en la visión medieval de la mitología, y con respecto a España tenía la ventaja a los ojos de nuestros eruditos más modernos, de ser español y estar canonizado, es decir, de excluir toda sospecha a los ojos de los censores rigurosos, por ello se acude frecuentemente a su autoridad en lo que a mitología se refiere.

La Edad Media en apariencia no tiene tanta importancia como fuente mitológica para los siglos XVI y XVII. De ella solo se citan algunas obras como fuentes importantes para las historias del ciclo de Troya y no apare

cen sin embargo citados autores originales del medioevo. Sin embargo, esta consideración es falsa ya que si la Edad Media no influyó en la literatura mitológica con autores originales, sí lo hizo con la versión que dio del mundo clásico, versión que condicionó la visión general de la mitología en el Renacimiento y Barroco. Esta nueva consideración del mundo clásico se transmitió tanto a través de las obras poéticas (véase las relativas a Troya, Virgilio y Ovidio moralizado) como a través de los tratados mitológicos (mitógrafos medievales, Ovidios moralizados y selección de fuentes clásicas), todo ello perfectamente estudiado por Seznec ( 64 ).

Esto sirve igualmente en lo que a España se refiere en cuyo caso tienen siempre primacía las versiones medievales consideradas más cristianas que las antiguas.

En esta etapa medieval están incluidas, al menos cronológicamente, dos obras que son fundamentales para la comprensión de la mitología en los siglos posteriores, una es el tratado del italiano Boccaccio y otra el del español Alonso de Madrigal el Tostado.

Sobre el tratado de Boccaccio (Genealogia degli dei) "el eslabón principal entre la mitología del Renacimiento y la de la Edad Media" en palabras de Seznec, no vamos a insistir por ser obra suficientemente conocida y estudiada, tanto en el campo de la literatura ( 65 ) como en el del arte ( 66 ), solo diremos que Boccaccio es aun en el siglo XVII uno de los autores más frecuentemente

mencionado como autoridad en el campo de la mitología, cuyo texto aparece en todas las bibliotecas y es empleado en la pintura del siglo XVII como veremos más adelante. Las ediciones que aun hoy abundan en nuestras bibliotecas corresponden sobre todo al siglo XVI, en latín e italiano. La huella de Boccaccio se dejará sentir además en la elaboración de otro manual del que hablaremos más tarde y se verá también en la iconografía de algunas pinturas que serán estudiadas en su capítulo correspondiente.

En la obra de Alonso de Madrigal nos detendremos por dos cuestiones importantes, primera, por ser el primer "manual" español de mitología que conocemos y segundo, por haber pasado inexplicablemente inadvertido hasta ahora a los estudiosos (67 ).

Alonso de Madrigal, el prolífico Tostado, escribió dos obras relacionadas con el tema mitológico, una de ellas el comentario en cinco partes al De temporibus de Eusebio, en el que se dan abundantísimas noticias sobre personajes e historias de la mitología clásica en relación con relatos bíblicos o históricos, y otra referida expresamente al mundo de la fábula clásica Sobre las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado e la respuesta e determinacion dellas sobre los dioses de los gentiles...

Ambas obras, escritas en la primera mitad del siglo XV, puesto que el escritor murió en 1455, permanecieron inéditas hasta principios del siglo XVI en que el

cardenal Cisneros visitó Salamanca y mandó se imprimieran a sus expensas, las latinas en Venecia y las "romances" en Salamanca (68 ). En esta última ciudad se imprimieron seis volúmenes, los cinco primeros dedicados a cada una de las cinco partes del Comento a Eusebio y el sexto dedicado a las Diez cuestiones vulgares antes mencionadas y la las Cuatro cuestiones sobre la Virgen. Todos ellos impresos por Hans Gysser "alemán de Gilgenstat", en 1506 y 1507 ( 69 ).

Ambas obras son igualmente importantes como fuentes literarias para el tema mitológico en España y, como hemos dicho anteriormente, habían pasado inadvertidas para los estudiosos españoles de la mitología hasta hace poco, en que Fernández Arenas dio noticias de ellas en función de su semejanza con el texto conocido y posterior, de Pérez de Moya ( 70 ). Los libros del Tostado eran sin embargo conocidos de Pacheco quien cita frecuentemente las obras de "el Abulense" en su Arte, a propósito de iconografía religiosa y la Cronología de Eusebio a propósito de cuestiones profanas.

La obra de Alonso de Madrigal quería ser una recopilación de saberes sobre los personajes de la mitología clásica y, en efecto, casi todos ellos desfilan por las páginas de su obra, algunos con menciones breves y otros con historias más detalladas. Las fuentes para él, según sus propias citas, son Homero, Cicerón, Ovidio, Virgilio, Estacio, Diodoro Sículo, Macrobio, Marciano Capella, San Isidoro, Alberico y, naturalmente, Eusebio a cuyo co-

mentario se dedica la obra. En el texto se nota también la influencia de Boccaccio que Madrigal conocía y que es el único manual completo de mitología que le precede hasta los italianos del siglo XVI.

A lo largo de la obra aparecen los dioses, semi dioses y héroes de la mitología clásica a los que en ocasiones presenta con disquisiciones iconográficas (71) y a cuya historia da una explicación de tipo físico (72) o moral (73). Aunque las noticias que contiene sobre mitología constituyen un buen tratado del tema, la obra carece de todo tipo de ilustración que la hubiera hecho atractiva a los ojos de los artistas. El interés del Tostado va hacia los datos y la interpretación de la mi tología y por tanto dirigida a los estudiosos del tema.

La personalidad del Tostado era suficientemente conocida como para haber recurrido a él con frecuencia, aunque no nos consta la difusión <sup>de</sup> su obra en el siglo XVII (74).

No obstante son los tratados específicos de mitología escritos en el siglo XVI los que aparecen más frecuentemente en las bibliotecas del siglo XVII.

Los tratados más importantes para el arte son los de Lilio Gregorio Giraldi (De deis gentium varia et multiplex historia, Basilea 1548), de Natale Conti (Mythologiae, Venecia 1551) y de Vincenzo Cartari (Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi, Venecia 1556), los tres estudiados ya por Seznec en el capí

tulo correspondiente a la ciencia de la mitología en el siglo XVI ( 75 ).

Estos tratados aparecen en Italia en la segunda mitad del siglo XVI y son utilizados en España en el siglo XVII aunque su uso es muy desigual pues, mientras la mención de Giraldi es muy rara, y la de Confi equiparable a otras obras no consideradas "manuales" específicos, el libro de Cartari es uno de los más recomendados para pintores y de los que más aparecen registrados en inventarios de bibliotecas. El éxito del manual de Cartari en España se debió sin duda a la atención preferente que Cartari dirigía a las imágenes de los dioses, es decir, a los modelos que ofrecía a pintores y escultores, sobre todo en las ediciones ilustradas de 1571 y 1615 ( 76 ) y también naturalmente, porque estaba escrito en italiano lengua más asequible a los artistas en general.

No obstante, estos tratados extranjeros están su perados, al menos en número de citas, por el único tratado español de mitología conocido hasta hace poco, la Filosofía secreta de Juan Pérez de Moya.

El libro de Pérez de Moya aparece, como hemos visto, no solo en las bibliotecas ricas en fondos bibliográficos sino también en las de artistas, por ejemplo, los arquitectos Herrera y Arroyo y los pintores Carducho y Velázquez.

Juan Pérez de Moya era conocido primeramente por sus obras sobre matemáticas que aparecen asiduamente mencionadas en las librerías y que le hicieron familiar a los arquitectos.

"



La Filosofía secreta fue publicada en Madrid en 1585. Las fuentes consultadas por Pérez de Moya serían numerosísimas si hiciéramos caso a sus copiosas citas de poetas, historiadores y tratadistas griegos y latinos (Aristóteles, Platón, Homero, Herodoto, Virgilio, Ovidio, Macrobio, Cicerón, Estacio, Diodoro Sículo, Luciano, Hesíodo, Boecio, etc. etc.) de mitógrafos bajolatinos y medievales (Fulgencio, Rabano, Alberico) y de tratadistas y emblemistas renacentistas (Boccaccio, Conti y Valeriano).

Pérez de Moya estudió en Salamanca, la ciudad donde se hizo la primera edición de la obra del Tostado, como hemos visto ya, y donde, dada la fama de Alonso de Madrigal, era imposible no conocer sus obras, por esto resulta extraño que quien repetidamente habla de Boccaccio y de Conti silencie la obra del abulense mucho más próxima a él, silencio que ha sido subrayado por Fernández Arenas en su trabajo antes citado (77).

En realidad Pérez de Moya sí cita al Tostado, aunque mínima y marginalmente. Repetidas veces menciona las obras de Eusebio, la Chronica de temporibus -la comentada por Madrigal- y es precisamente en relación con este comentario como cita al Tostado (78). No obstante es innegable que Pérez de Moya calló su fuente primordial seguramente para ensalzar el valor de su propio tratado, objetivo que consiguió plenamente, ya que la obra del Tostado ha permanecido prácticamente en el olvido, mientras la Filosofía de Pérez de Moya alcanzó popularidad desde

el primer momento. Sin embargo Pérez de Moya da en su Filosoffia resúmenes de la obra del Tostado, equivalencias textuales hasta en las citas utilizadas por ambos autores e incluso copia párrafos enteros, como ya señaló Fernández Arenas (79 ), hora es pues de rebajar el valor de Pérez de Moya y de divulgar la obra precedente de Alonso de Madrigal, aunque es preciso reconocer que si la originalidad no es, indudablemente, de Pérez de Moya, la popularidad sí, puesto que su obra y no la del Tostado fue la consultada y la difundida entre los españoles interesados por el tema mitológico.

Pérez de Moya divide su Filosoffia secreta en siete libros, el primero es una especie de introducción general a la mitología y los demás están dedicados cada uno a un grupo de personajes: dioses, diosas, personajes heroicos, fábulas moralizadas, metamorfosis y fábulas alegóricas. Explica también la división de las fábulas en apológicas (Esopo), milésicas "sin fundamento de virtud" (Apuleyo), genealógicas y mitológicas "que significan algún secreto natural" , dedicando su obra a estas dos últimas.

#### Tratadistas del siglo XVII

En cuanto a los manuales que surgieron en el siglo XVII, en España se utilizaron dos de ellos, uno italiano y otro español. El italiano es la célebre Iconologia de Ripa, cuya primera edición ilustrada, la más inte-

resante, corresponde a Roma 1603, razón ésta por la que incluimos la obra entre las del siglo XVII. El español es el Teatro de los dioses de Vitoria, editado en dos partes en 1620 y 1623 y ampliado por Aguilar en 1688(80 ).

En el manual de Ripa vio Mâle la clave de todas las alegorías del siglo XVII cuando estudió la iconografía del arte religioso después del concilio de Trento. Ripa en efecto es, con seguridad, el manual más utilizado en toda la historia del arte y el hecho de que a veces no se le cite expresamente, como ocurre en España, no debe hacernos pensar que fue por ello menos conocido. Es observando las obras directamente, como vemos que fue Ripa la fuente por excelencia para pintores y escultores del siglo XVII.

Si nosotros le damos aquí un papel de menos relieve, esto se debe exclusivamente a que su importancia es mucho mayor para la alegoría y nosotros limitamos su estudio a la que está expresada por personajes o historias de las fábulas clásicas solamente, por lo que el uso de la Iconología queda reducido en parte.

Ripa recoge en su obra las fuentes existentes hasta sus días sobre mitología y a partir de ellas elabora una serie de imágenes para representar conceptos, así pues, su consulta es de uso obligatoria para representar alegorías y solo de uso recomendado para representar mitologías; sus personajes mitológicos son meros pretextos para expresar conceptos filosóficos o morales por

lo que interesa más la figura y sus atributos que la es cena y la historia completa. Sin embargo, el éxito de Ripa aumentó con las ilustraciones que su obra ofrecía como ejemplos prácticos y que la hicieron imprescindible para los artistas.

Esto explica que en lo que se refiere a la pintura se pueda seguir minuciosamente el uso de Ripa en los grandes programas iconográficos (el techo del Casón y las entradas reales por ejemplo) en donde la alegoría predomina sobre la mitología y cuyas descripciones son a veces calcadas de Ripa; por el contrario, las obras independientes sobre mitología, cuya alegoría está en el fondo pero no en la forma, no reflejan tan fielmente el uso de la Iconología. Esto explica que el Ripa que poseía Velázquez por ejemplo, lo conociéramos por la relación de sus libros y no por el examen de sus obras.

El manual español más utilizado en el siglo XVII es el Teatro de los dioses de la gentilidad, publicado en Salamanca, como se ha dicho. La ciudad universitaria por excelencia, cumplía así, por segunda vez, un papel importante en relación con la cultura mitológica española, pues ya antes, en 1506 y 1507, había editado el manual del Tostado.

Fray Baltasar de Vitoria o Victoria, había nacido y estudiado en Salamanca (recuérdese,, igual que Pérez de Moya) asistiendo a las clases del Brocense. Al tiempo de salir el Teatro era predicador en el convento de San Fran

cisco de esa ciudad, pero sobre su vida no se tienen muchas noticias fuera de las dadas en la obra que comentamos ( 81 ), por la cual sabemos también que era amigo de Lope de Vega quien hizo la "aprobación" del libro. El interés de Vitoria por la alegoría y la moralización a través de la mitología, lo había expresado ya con un libro de emblemas terminado con anterioridad al Teatro pero nunca publicado ( 82 ).

Lope, en su aprobación, indica el hueco que venía a llenar el libro de Vitoria en las letras españolas y justifica el uso de la mitología explicando que es muy útil "para la inteligencia de muchos libros, sin que vaya en contra de la fe o las costumbres".

Por su parte, el propio autor da a conocer su interpretación de la mitología como aquellas obras "de cuyas mudanzas y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes a la vida humana" ( 83 ), aunque en el capítulo primero habla de hechos de la mitología como históricos, trastocados los nombres.

Las fuentes utilizadas por Vitoria abarcan, según sus propias notas, tanto los poetas como los tratadistas clásicos y bajolatinos (Homero, Hesíodo, Apolodoro, Virgilio, Higino, Macrobio, Boecio) , los mitógrafos medievales y los manuales obligados (Boccaccio, Conti y Cartari, especialmente) sin olvidar los libros de emblemas (Alciato, Valeriano, Iovio, etc.) a los que tan añcionado era, como prueba su propia colección de emblemas antes men

cionada. Muchas de las citas de autores antiguos son sin embargo, de segunda mano, como se ha señalado recientemente (84).

La influencia de los manuales de mitología anteriores a él es clara en lo que se refiere a Boccaccio, una de sus fuentes principales y de quien toma el dividir la obra en libros y capítulos, además de muchas citas de autores clásicos (85). Vitoria muestra también conocer la obra de Pérez de Moya que sin duda tuvo en cuenta a la hora de escribir la suya, aunque no lo cite expresamente. (86).

El Teatro está dividido en trece libros, doce dedicados a los doce dioses mayores y uno a los secundarios. La tercera parte, debida a Fray Juan Bautista Aguilar, añ dió otros cuatro libros dedicados a Oceano, la Tierra, Cupido y las Musas.

El éxito del libro de Vitoria se refleja fácilmente en el número de ediciones que se hicieron durante el siglo XVII y ~~en~~ la recomendación que Palomino hace de él, a principios del siglo XVIII, como el primer manual de mitología para los pintores.

#### Libros de emblemas

La tercera fuente literaria importante para la mitología del siglo XVII son los libros de emblemas que emplean frecuentemente para sus "ejemplos", personajes o

historias de la mitología clásica a los que dan una interpretación "moralizada".

Los libros de emblemas figuran tanto o más que los propios tratados de mitología en las bibliotecas de artistas del siglo XVII, ya que el uso continuo de la alegoría en sus obras los hacía imprescindibles para los pintores y, con mayor motivo aún, para los "programadores" de la iconografía, los cuales disponen siempre de varios libros de emblemas. A nosotros nos interesan exclusivamente en cuanto al tratamiento que en ellos se da a los episodios mitológicos.

El hecho de que los mitos clásicos pasen a formar parte importante de los libros de emblemas lo interpreta Buck por la influencia del círculo neoplatónico florentino -donde se dio a conocer la copia griega del supuesto Horapolo egipcio- que veían los mitos griegos como continuadores del simbolismo secreto de los jeroglíficos egipcios (87). Por este significado oculto de sus imágenes se incorporan gran parte de las fábulas a los libros de emblemas, y dado el sentido moralizador de tales libros, se traspasó este mismo sentido a la mitología, enlazando así con los Ovidios "moralizados" medievales.

La relación de los libros de emblemas con la pintura española ha sido ya estudiado por Gállego (88) quien además de tratar el aspecto general de la literatura emblemática estudia los principales libros de emblemas españoles y extranjeros y sus relaciones con el arte.

Exceptuando el libro de Gállego, casi toda la bibliografía que hay sobre emblemas, bastante abundante por otra parte, se refiere al emblema como género literario, es decir, se limita a las relaciones del emblema con la literatura sin mencionar la pintura (89). Sin embargo, un testimonio directo de la práctica del "género emblemático" en la pintura y de sus fuentes, nos lo da el propio Carducho en sus Diálogos: "Fuimos a ver la casa de D. Gerónimo Fures y Muñoz. Caballero de la Orden de Santiago... y le hallamos pintando una de las muchas empresas morales, que tiene hechas, en que muestra cuán perito está en esta filosofía y cuán bien la practica y entiende. Y para disponer la pintura della sobran Pierio Valeriano y el Alciato" (90).

Nosotros, al limitarnos al campo mitológico, trataremos solamente de aquellos libros de emblemas cu ya relación con la mitología es mayor.

Revisando los libros de emblemas que se relacionan en las bibliotecas examinadas hasta ahora, y los que han influido directa o indirectamente en las pinturas mitológicas incluidas en este trabajo, observamos que el más repetido es el de Alciato, sus famosos Emblemas, el primero y más celebrado de todos los libros de su género.

El libro de Alciato fue comentado varias veces por autores españoles: Daza Pinciano, Mal Lara, el Brocense y Diego López y tuvo una gran difusión en España (91) y un ejemplo precoz de la influencia de Alciato en el arte español, lo tenemos en el siglo XVI ya, en



la escultura de la Casa Zaporta de Zaragoza, que cuenta con una compleja iconografía y uno de cuyos relieves está relacionado precisamente con el libro de emblemas del italiano ( 92 ).

El libro de Alciato es uno de los que más personajes mitológicos emplean en sus ejemplos y la moralización que les da el texto emblemático es la que más influirá en la interpretación de las fábulas en la pintura española. Por otra parte, la influencia de Alciato se debió no solo a su interpretación de la mitología sino a que las imágenes de varias viñetas sirvieron de modelo, más o menos directo, a composiciones pictóricas del mismo tema ( 93 ).

Alciato tiene para España la misma importancia entre los emblemistas, que Ovidio tenía entre los autores clásicos, y tanto uno como otro influyeron en la pintura mitológica no solo por sus textos sino también por sus ilustraciones.

Varios fueron los ilustradores del libro de Alciato a lo largo de sus numerosísimas ediciones, aunque probablemente los esbozos de los primeros emblemas fueron obra del propio Alciato ( 94 ). En España las ediciones más difundidas son las ilustradas por Bernardo Salomón (36 ediciones en latín, francés, español e italiano de 1540 a 1616), hechas en Lyon por Roville y herederos, o por Macé y Bonhomme (librero e impresor aunque

a veces solo conste un nombre), algunas de cuyas Viñetas referentes a mitología fueron aprovechadas para los mismos episodios de ediciones contemporáneas de las Metamorfosis. En estas ilustraciones precisamente ha visto Green la influencia de los grandes pintores como Leonardo y Miguel Angel cuyos modelos estudiaremos en los capítulos correspondientes.

La edición española de Lyon 1549 con comentario de Bernardino Daza, añadió algunos emblemas y es, según Green, una de las más completas hasta entonces. Esta edición aprovecha los bloques de la latina de Roville (Lyon 1548) ( 95 ) cuyos modelos se repetirán en la edición castellana con comentarios del Brocense, de Lyon 1573, y a su vez estas mismas viñetas fueron copiadas y rebajadas artísticamente, en la edición hecha en Nájera en 1615, con comentarios de Diego López. En lo que a nuestro tema se refiere interesan más las ediciones del siglo XVI que son las que aparecen en las bibliotecas que hemos revisado anteriormente.

Después de Alciato es Valeriano el autor más solicitado y recomendado a los artistas españoles. Los Jeroglíficos de Valeriano ( 96 ) dan también valiosas explicaciones alegóricas de figuras mitológicas, algunas de ellas aprovechadas por nosotros en los capítulos que tratan de lapintura propiamente dicha. Las ilustraciones dan modelos de Jano, Diana, Hércules, y Minerva que también fueron aprovechados en la pintura del XVII español.

El modelo de Valeriano, Horapolo ( 97 ) es, junto con las Diverse Imprese de Iovio ( 98 ) el que sigue en popularidad a Alciato y Valeriano. Horapolo, que se cita la mayoría de las veces como símbolo de máxima autoridad en el campo de las empresas, no incluye sin embargo, imágenes de la mitología clásica, como es lógico. En cuanto a Iovio, las imágenes mitológicas que incluyen son las de Hércules con las columnas y América; como empresa del emperador Carlos V ( 99 ).

Entre los demás libros de emblemas extanjeros que aparecen citados en las bibliotecas españolas destacan Ruscelli y Bocchi. El segundo de ellos, ilustrado con buenas estampas de Bonasone ( 100 ) tiene personajes mitológicos en muchas de sus ilustraciones, algunas de las cuales se comentan a propósito de pinturas del mismo tema ( 101 ).

Entrando ya en el siglo XVII los libros extranjeros más usados son los de Otto van Veen (Vaenius) Q. Horatii Flacci emblemata (Amberes 1607), Amorum emblemata (Amberes 1608) y Amoris Divini Emblemata (Amberes 1615), en los cuales la figura infantil de Cupido aparece ilustrando cada uno de sus emblemas, en ocasiones representando historias de su propia fábula o episodios relacionados con otros personajes mitológicos (Hércules más frecuentemente). Los libros de Vaenius están ilustrados por C. Boël quien hizo magníficas planchas que difundieron por Europa la figura de Cupido, tan imitada después por las series de angelitos que pueblan la pintura

religiosa española del seiscientos ( 102).

Entre los emblemistas españoles los más consultados -juzgando siempre por su presencia en las bibliotecas examinadas y por la mención que de ellos se hace a propósito de los temas artísticos- son los dos hermanos Covarrubias.

Juan de Horozco y Covarrubias es el primero en publicar sus Emblemas Morales (Segovia 1589) en los que relaciona las historias profanas de la mitología con las de la Biblia, siguiendo una vieja tradición española. Sus emblemas cuentan muy frecuentemente con personajes mitológicos (Júpiter, Atlas, Teseo, Pandora, Marsias, Sísifo, Hércules, Mercurio y Argos, Eneas y Anquises) cuyas estampas recuerdan en ocasiones las del Alciato contemporáneo. En sus textos hace alarde Horozco de su conocimiento mitológico citando fuentes clásicas para probar un determinado tipo de iconografía (por ejemplo la corona de álamo de Hércules según Diodoro Sículo).

Su hermano, Sebastián de Covarrubias Orozco, publica su obra en Madrid en 1610, y le da el mismo título de Emblemas Morales y la misma estructura de ilustración, mote, epigrama y explicación en prosa castellana. También incluye entre sus emblemas buen número de personajes mitológicos, algunos comunes a casi todos los libros del género, desde su primera aparición en el de Alciato (Ganímedes, Hércules, Dédalo, Medea, Ticio, Fortu

na) y otros menos usuales (Belona, Perseo), explicando a través de su historia la "enseñanza moral" que de ella ha de extraerse. Las ilustraciones de la primera edición de Covarrubias tienen el mismo modelo que las del Alciato en español (Lyon 1549) con el mismo tipo de orla y un canon más alargado en las figuras humanas.

Después de estas dos obras se citan con relativa frecuencia otras dos del siglo XVI, la de Borja (Emblemas Praga 1581) que solo dispone de una viñeta en relación con la mitología: Atlante) y Hernando de Soto (Emblemas Moralizadas Madrid 1599, con la célebre iconografía de Apolo y tres Dafnes aludiendo a la abundancia de poetas en España, y otras de Mercurio y Argos, Juicio de Paris, Incendio de Troya y Fedra, con estampas bastante torpes).

Entre los emblemistas del siglo XVII los más citados son Pérez de Herrera (Proverbios Morales, Madrid 1608) Villava (Empresas espirituales y morales, Baeza 1613) y Saavedra Fajardo (Empresas políticas, Monaco (Munich) 1640) que tratan muy poco los personajes mitológicos (Fortuna e hidra por ejemplo). Los únicos que dedican un poco más de espacio a la fábula son Andrés Mendo (Príncipe Perfecto Lion 1611) y Solórzano (Emblematum Libellus Madrid 1651) ( 103) que repite imágenes y lemas aunque el texto de Mendo está en castellano ( 104).

#### Libros de Historia de España

Otras fuentes literarias de donde se extraen datos mitológicos para la pintura del siglo XVII son los libros de historia, cuya influencia veremos en algunas obras concretas y cuya presencia detectamos igualmente en las bibliotecas de artistas, eruditos y comitentes de pintura profana.

En las obras de historia de España y como veremos, en nota común con las de las demás historias europeas, se habla siempre de un origen antiquísimo y de una ascendencia heroica y gloriosa, por ello, en los comienzos intervienen personajes de la mitología suficientemente prestigiados como para ser antecesores dignos del pasado español. Entre los personajes de la mitología que forman parte de la historia de España, el primero y más destacado es Hércules, como veremos en su capítulo correspondiente, aunque también interviene algún otro de manera marginal.

Estas creencias que enlazan por otro lado con la corriente evemerista de interpretación de la mitología, están ya presentes en los primeros libros de historia de España, desde Alfonso X y Jiménez de Rada, pero también en las numerosas obras históricas que se escriben en el siglo XVI (Beuter, Medina, Garibay, Ocampo<sup>(105)</sup>) y en el más famoso de todos, el del Padre Mariana, publicado en 1601 y que, aunque se proponía acabar con toda la falsedad de las historias anteriores, admitía sin embargo el personaje de Hércules como histórico, sin duda

..

debido a lo arraigado de sus hazafias en Hispania.

De estos libros de historia se obtienen también datos para las representaciones mitológicas en la pintura española del siglo XVII.

#### Literatura contemporánea

Finalmente, la última fuente que se puede citar en el campo literario para la pintura mitológica del seiscientos es la literatura, principalmente la contemporánea y especialmente el teatro.

Esto nos llevaría a la viva polémica del porqué de la abundancia de mitología en la literatura y la escasez en la pintura ( 106 ), polémica en la que, sin embargo, no vamos a entrar ahora.

Precisamente la abundancia de fuentes mitológicas en la literatura del siglo XVII y el contacto que mantenían pintores y poetas (especialmente se pueden recordar los círculos sevillanos, toledanos y madrileños) haría suponer, antes de entrar en su estudio, una mayor influencia de la literatura contemporánea en las artes plásticas de su tiempo, no obstante, estudiando las obras concretas vemos que no es así, salvo raras excepciones.

Nosotros hemos supuesto una influencia de la poesía mitológica en ciertas pinturas cuyo comitente era precisamente un poeta (Arguijo por ejemplo), por lo que es de suponer que su gusto en ambos casos coincidiese, pero esto constituye una excepción muy marcada.

Sin embargo, no debió ser muy rara la influencia

de las comedias mitológicas en la pintura barroca española. En ésta se presentan a veces grandes composiciones con escenarios complejos y con detalles iconográficos que hacen sospechar una influencia de los montajes escénicos en la composición de la pintura( 107). La huella del teatro debió ser, naturalmente, mucho más frecuente en los grandes ciclos mitológicos de fiestas y entradas reales en cuya realización intervienen los mismos temas, el mismo simbolismo, e incluso las mismas personas que en el teatro, pues la mayoría de las veces son los mismos pintores los que realizan los "monumentos" de las entradas y los escenarios de las comedias. Por otra parte el teatro mitológico se representaba generalmente en el Buen Retiro, ante el rey y la Corte, que son los mejores clientes de pintura profana en España.



#### Fuentes grabadas

La segunda fuente importante para la pintura mitológica son las estampas, es decir, los modelos gráficos que los pintores tomaban como ejemplo, a veces servilmente, a veces como mera "idea", para su pintura.

Hind en su obra sobre el grabado italiano del quattrocento indica ya que el destino de muchos de estos grabados de tema mitológico o alegórico era sin duda el taller de otros artistas menos dotados: "I can hardly believe that at this date such prints had the status to attract the amateur... It seems more likely that the engraver's chief clientèle for this kind of work was found among exponents of other crafts who wanted ideas of subject and patterns to follow... The use of prints as workshop patterns, rather than as collector's pieces, may explain the comparative rarity of many of the engravings" (108 ).

Esto se puede aplicar perfectamente a España en el siglo XVII.

Jusepe Martínez, el pintor aragonés autor de los Discursos nos dejó en ellos un claro testimonio del floreciente mercado que suponía la importación de estampas para algunos mercaderes extranjeros, con gran dolor del

artista aragonés: "Por curiosidad pregunté a un mercader francés que hacía traer, así de Francia como de Flandes, gran copia de estampas ¿qué tanto interés sacaba de España de estas impresiones? Me respondió que no era mucho, pero que pasaban de cuatro mil ducados cada año. Cosa que me causó gran dolor por ver que por poca aplicación de nuestra nación y por no hallar apoyo en este ejercicio no se atajan estas ganancias a los extranjeros y, lo que es más de sentir, el no salir a la luz por este camino los lucidos ingenios de España" ( 109 ).

Sobre el uso de la estampa en el arte español hay algunos estudios parciales, cada vez más numerosos ( 110) pero no una obra de conjunto a la que referirnos para obtener una visión general del tema en el siglo XVII (111 ).

Además de los casos concretos estudiados más adelante, sabemos por el testimonio de los propios artistas y de sus contemporáneos, la utilización constante que muchos de nuestros pintores del siglo XVII hicieron de la estampa. Palomino da múltiples pruebas de ello: "Muchos pintores ha habido, que por este medio [utilización de estampas] han logrado gran crédito y estima; y de ellos fueron Juan Antonio Escalante, que apuró los papeles de Tintoretto y Veronés; y les fue tan aficionado que aun lo que inventaba suyo, se parecía a aquella casta; y no era esto tanto por falta de caudal, como por afición a aquellos autores... y mucho más hizo D. Juan de Alfaro ( 112) De Fray Juan del Sacramento dice "que no era melindroso en el uso de estampas de varios autores" ( 113) y famosí

sima es la anécdota -por otra parte siempre citada- que cuenta en la vida de Alonso Cano, a propósito del uso que el pintor hacía de estampas ajenas para sus propias composiciones, y la respuesta que Cano dio al reprochárselo sus paisanos "Hagan ellos otro tanto que yo se lo perdono". Esta afición de Cano al grabado está también atestiguada por Jusepe Martínez ( 114 ).

También Gállego ha señalado la importancia de las estampas extranjeras en la evolución de la pintura española y sobre todo en la difusión de cierta iconografía ( 115 ).

Por lo que respecta a nuestro tema, el interés es no solo en cuanto a que las estampas inspirasen composiciones sino, primordialmente, en cuanto que transmitían una determinada iconografía (116 ).

Para saber las fuentes grabadas utilizadas en la pintura mitológica del siglo XVII contamos con el conocimiento directo de algunos modelos que han servido a obras concretas, estudiadas en este trabajo, y que se detallarán en su capítulo correspondiente. Sin embargo el hallazgo de tales modelos no siempre es fácil y aunque nos conste en muchos casos que hay un grabado detrás de la pintura examinada, al no haberse podido hallar el modelo hace que la aportación del estudio directo de las obras sea más limitada.

Sin embargo, en este caso, como en el de las fuen

tes literarias, podemos recurrir también a los datos que nos proporcionan las relaciones de bienes de los artistas, en las cuales como bienpreciado, se hace constar las estampas que poseía el pintor, ya sean sueltas -encuadradas o no- ya sean como ilustración de libros de lectura.

En todos los inventarios de bienes de pintores, aunque no cuenten con libros, o cuenten con muy pocos, aparecen registrados dibujos y estampas que, frecuentemente, se ofrecen en el testamento como valioso legado a otros artistas, tal es el caso, por ejemplo, de Francisco Rizi con respecto a Arredondo (117).

Así pues, examinando de nuevo las relaciones de bienes de artistas citadas anteriormente a propósito de las fuentes literarias, encontramos en todas ellas colecciones de grabados.

En el caso del Bergamasco, arquitecto y pintor, se registra: "Ytem de papeles de estampa pequeños y grandes de diversas maneras, otro emboltorio en que ubo duzientos y ochenta piezas de papeles chicos y grandes, pusose en n<sup>o</sup> dos", "dos libros de pinturas de estampas que son de paysajes, estan puestos a numero onze, son de figuras" (118).

TEodoro Ardemans, también pñtor y arquitecto,

poseía 4 libros de estampas y 3 libros "de dibujos orixinales, los mas de Domingo Piola y de Jordan y otros autores" y varias estampas y dibujos de diferentes autores (119).

Van der Hamen a su vez poseía también un número elevado de estampas y en su caso se indica además el nombre de los autores: Tempesta, Baçan y naturalmente, los nórdicos, más próximos a su origen y a su estilo (Durero, Luca y Sadeler); igualmente se especifica "un libro de Jacobo Callisto con 48 estampas" (120).

Carducho cuenta entre sus bienes, gran número de estampas, tasadas por Félix Castello. En la relación se indica también la forma en que están coleccionadas, bien encuadernadas en forma de libro, bien formando parte de ilustraciones de un texto impreso. Como en todos los inventarios de estampas aparece mencionado Durero: "un libro de a folio por encuadernar con veinte estampas de Alberto del Apocalissi y de la Passion tiene por nº 19", "otro libro encuadernado con sessenta y cinco estampas de Alberto y otros muchos tiene nº 20". Entre las colecciones de estampas que especifican el nombre del autor figura "un libro de a folio de estampas del Tempesta que tiene cient y seys dellas", "otro del Tempesta de Lucas trece stampas", "entre dos cartones que tiene por titulo Estampas al 40 y 3 con un Juicio de Michael empedaços que todos hace los dhos.

quarenta y tres". En otros casos se especifica solo el tema: "un libro encuadernado en pergamino con 48 estampas de Reies y emperadores", "otro de stampas de ruinas de fabulas, tiene 41 estampas", "1 librito de cinco estampas de las fuerzas de Hercules", estampas del "recibimiento"; o se menciona solo el número "un libro de 164 estampas", "10 estampas sueltas" o "30 estampas entre dos cartones" (121).

Antonio Puga es otro de los grandes coleccionistas de estampas. En el inventario de sus bienes se registran 1670 "estampas sueltas en papel de diferentes hechuras y pinturas grandes y pequeñas de varios autores", 159 dibujos "de diferentes autores y cosas grandes y pequeños" y varios "papeles" de diversas historias y autores, todos ellos adquiridos en la almoneda por conocidos pintores del Madrid de aquella época (122).

Velázquez no tiene tal cantidad de estampas entre sus bienes, pero también posee "un libro de dibujos y estampas grande", "un libro pequeño de estampas" y "un libro de dibujos y estampas" (123), colecciones por tanto encuadernadas independientemente.

Su amigo, el pintor Diego Valentín Díaz, que le recibió en Valladolid algunas veces, poseía la co

lección más rica de estampas, en manos de un pintor, de que tenemos noticia. En la relación de bienes que sigue a su testamento, aparecen nada menos que 150 libros de estampas, unos, simples colecciones de grabados encuadernados, como las vistas hasta ahora, y otros, los menos, libros ilustrados con profusión y que por ello se colocaron en este apartado y no entre los libros de lectura. Además se demuestra el interés que había por las estampas, porque la tasación se hace en casi todos los casos, citando el número de ellas que tiene cada libro y a continuación los maravedíes que cuesta cada una. Entre los artistas que se señalan especialmente como autores de las estampas están Rafael, Durero, Martín "Esguergue", Miguel Angel, Tempesta y Otto Vaenius. Otras veces se especifica solo el tema: "38 estampas de fábulas", "9 estampas del escurial", "estampas de notomia", "de emperadores" (124).

En el testamento de Murillo, donde tan poco se dice de sus libros, no se mencionan para nada sus estampas, aunque es posible que algunas de las que tenía su hijo pocos años después, hubiesen sido heredadas de su padre, tales por ejemplo, los Emblemata Oraciana "con estampas" (Vaenius), (125), la Entrada del Infante Cardenal "con estampas", Entrada en Flandes del archiduque

Ernesto "con estampas", Antiquitate Romanorum "con estampas" ( 126 ).

En cuanto a Zurbarán -tañ aficionado al uso de la estampa como queda demostrado por el estudio de su obra-, su testamento realizado en 1664, y que curiosamente no registra ningún libro, nos da noticia de la colección de grabados del pintor: "12 retratos de reyes en estampa", "50 estampas que estan en un libro" y "12 emperadores asimismo en papel" (127).

Parecida mención podemos encontrar en testamentos de escultores como el de Andrés de Ocampo en 1623 ( 128 ) y el de José de Arce en 1666 ( 129 ) cuyas estampas fueron adquiridas en la almoneda por el pintor Francisco Meneses.

Lo mismo podría decirse respecto a los coleccionistas particulares aunque lógicamente guiados por un interés distinto.

En una de las colecciones más famosas del siglo XVII -Lastanosa- se registran "800 estampas parte sueltas y parte encuadradas en 8 libros, todas de famosos pintores como son Miguel Angel, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot, y otros", "En diversos tomos, mas de 2.000 estampas de empresas, jeroglíficos, ingenios y trajes" ( 130 ).

Con todo esto queremos mostrar solamente el uso generalizado del grabado por parte de artistas de muy



distinta calidad y las grandes colecciones de estampas que existían en la época de nuestro estudio (131).

Uniendo ahora los nombres de grabadores mencionados en los inventarios de estampas de artistas y particulares, y los que aparecen en relación con las pinturas mitológicas por nosotros estudiadas en este trabajo, y que se especifican en su capítulo correspondiente, podemos hacernos una idea de las principales fuentes grabadas empleadas para la mitología por los pintores del siglo XVII.

Dejando aparte los nombres de Durero y Schongauer, cuyos modelos fueron siempre imitados en el arte español, y cuyos nombres se citan por tanto continuamente (aunque relacionados con temas religiosos, por tanto fuera de nuestro alcance), y exceptuando escasas menciones de algunos artistas italianos de fines del quattrocento, los nombres más repetidos pertenecen a grabadores del siglo XVI con predominio de italianos y flamencos.

Los tres artistas más citados son Marcantonio, Tempesta y Sadeler.

El primero de ellos, el más viejo también, es Marcantonio Raimondi, el célebre grabador boloñés del siglo XVI, admirador de los artistas nórdicos y colaborador en Roma de Peruzzi y Rafael, cuyas composiciones dio a conocer ampliamente. Las estampas mitológicas de Raimondi fueron frecuentemente modelos para la pintura (132); quizás la más famosa de ellas sea la titulada

"Quos ego" según dibujo de Peruzzi posiblemente, la cual fue modelo constante para el tema de Troya.

El nombre de Antonio Tempesta es tal vez el que más aparece en inventarios y estudios de pintura española.

Tempesta, pintor y grabador que entra ya plenamente en el siglo XVII, hizo numerosas planchas de cacerías y escenas bíblicas, históricas y mitológicas, similares a las pinturas de los mismos temas que realizó como decoración de palacios romanos (Borghese, Giustiniani y Vaticano por ejemplo). Su relación con el tema profano en el siglo XVII se establece no solo por las estampas independientes sino por la serie de ilustraciones que hizo para las Metamorfosis y que veremos a propósito de algunas mitologías hechas en España (132).

Entre los flamencos el más citado es Sadeler. La familia Sadeler (Gilles, Jan y Rafael) estaba constituida por varios grabadores pero la influencia de su obra en Europa la ejercieron a través de su negocio de venta de grabados, con dependencias en distintos países, pero sobre todo en Munich, Venecia y Praga. Sus estampas inundaron Europa de modelos religiosos y profanos, no solo de los salidos de sus manos sino de los hechos por otros grabadores y comercializados a su través.

Después de estos tres artistas se repiten los

nombres de Spranger, Frans Floris, Cornelis Cort, Goltzius, y el alemán Beham, todos ellos con conocidos y surtidos repertorios de mitología sin que esto quiera decir, naturalmente, que fuesen más conocidos en España por este género profano.

Otro tanto ocurre con Philippe Gallé, también autor de estampas, famoso y conocido como uno de los principales vendedores de grabados de toda Europa.

Además de estos grabadores nórdicos se tiene la evidencia del uso de estampas de Callot y de los Carracci.

En cuanto a la influencia del grabado correspondiente a ilustración de libros, recordamos lo dicho a propósito de las fuentes literarias. La obra más influyente fue la de Ovidio, las Metamorfosis, seguida de los Emblemas de Alciato y entre los impresos en el siglo XVII, quizás el más importante iconográficamente sea el de Otto Vaenius Amorum emblemata, cuyos grabados están hechos por C. Boël y ya bien metidos en el siglo, los grabados de Boetius à Bolswert, hechos para un libro de devoción (Pia desideria) que influyeron en la iconografía piadosa del siglo XVII pero también en las historias del Cupido profano (133).

Mención aparte merece una obra, joya bibliográfica por sus grabados, que aparece muy frecuentemente en poder de los pintores del siglo XVII, la Entrada del Infante D. Fernando en Amberes (134), libro que

se publicó con la descripción y reproducción de los arcos levantados en Amberes para la entrada del hermano de Felipe IV y que fue ilustrado con estampas de Rubens autor de las obras del recibimiento. Su popularidad fue enorme y la huella muy importante en la iconografía de las entradas reales de todo el siglo XVII.

Como puede observarse, los nombres más citados en España en relación con el grabado son extranjeros y correspondientes principalmente al manierismo flamenco, cuyos modelos se utilizan durante todo el siglo XVII, de tal forma que en pinturas plenamente barrocas, de amplios espacios y composiciones abiertas, puede verse, no obstante, la huella de las estampas manieristas.

Esto que se ha estudiado principalmente con referencia a la pintura religiosa y a la composición, puede hacerse igualmente con referencia a la pintura profana y a la iconografía, aunque el número de ejemplos conocidos sea, por ahora, muchos menor.

En cuanto a este último punto, la iconografía, hemos podido comprobar que aquellas fábulas de las que conservamos ejemplos de tono más popular, es decir, pequeño formato y autores modestos (Juan de la Corte, Pedro Cotto, por ejemplo) y cuya mención no es específica (series de fábulas, por ejemplo), la iconografía procede directamente de estos grabados de finales del siglo XVI, bien de tiradas independientes, bien de

- 98 -

ilustraciones de libros. Tal comprobaremos por ejemplo,  
con los temas de Venus y Adonis, Píramo y Tisbe, Eneas  
y Anquises, etc. etc.

N o t a s

- (1) Maxime CHEVALIER Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII. Madrid 1976. También puede verse Fernando HUARTE MORTON Las bibliotecas particulares españolas de la Edad Moderna. "R.A.B.M." 1955 pág. 555-576.
- (2) Hay publicados bastantes testamentos de artistas pero la mayoría no contienen inventario de los bienes por lo que no son de interés en este caso.
- (3) F.J. SANCHEZ CANTON La librería de Juan de Herrera Madrid 1941
- (4) Recordemos a este respecto que estas fiestas requerían el concurso de arquitectos y pintores, siendo los primeros los autores de las arquitecturas efímeras por lo que los libros de entradas eran también muy apreciados en los talleres de los arquitectos.
- (5) Noticia amablemente comunicada por D. Fernando Marías quien publicará próximamente la biblioteca de Monegro en su totalidad.
- (6) Mercedes AGULLO Y COBO Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora "Anales Ito.Est. Mad." 1973 pág. 64
- (7) José Luis BARRIO MOYA Los libros del arquitecto José de Arroyo "R.A.B.M." 1978 pág. 825-834
- (8) Se cita una Filosofía de Pérez de Moya que puede tratarse de su Filosofía Natural, o más probablemente, de la Filosofía Secreta, su obra más conocida.
- (9) Véase más abajo, capítulo de Apolo.
- (10) Mercedes AGULLO Y COBO La biblioteca de Don Teodoro Ardemans "1a. Jornadas de Bibliografía" 1976 F.U.E. pág. 571-588.
- (11) Giovanna ROSSO DEL BRENNA Giovanni Battista Castello En "I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo" Bergamo 1976 pág. 390.
- (12) Francisco de Borja SAN ROMAN Y FERNANDEZ El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocopuli Madrid 1910 pág. 195ss.

"

- (13) William B. JORDAN Juan Van der Hamen y Leon  
New York University Ph.D. 1967 pág. 189
- (14) Ma. Luisa CATURLA Documentos en torno a Vicente Carducho "Arte Español" 1968-1969 pág. 145-221. Recordemos que Vicente Carducho era amigo del librero Pérez, cristiano nuevo, padre de Juan Pérez de Montalbán, quienes junto a Lope, Jáuregui y Valdivieso, formaban un círculo literario muy conocido en Madrid (M. CARDENAL Vicente Carducho (1578-1638) "R.I.E." 1950 pág. 87-100
- (15) Marqués de SALTILLO Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII "B.R.A.H." 1947 pág. 681ss. Recordese también que en el testamento, el pintor lega al también pintor Isidoro Arredondo, "todos los papeles de dibujos y libros tratados de pintura, escultura y arquitectura". Posiblemente la elección previa de Arredondo explique la ausencia de libros específicos de pintura y arquitectura y escultura en la almoneda.
- (16) María Luisa CATURLA Un pintor gallego en la corte de Felipe IV Antonio Puga Santiago de Compostela 1952 Anejo VI de "Cuad. Est. Gallegos". Los libros son estudiados por Sánchez Cantón en el apéndice II p.83-95.
- (17) F.J. SANCHEZ CANTON La librería de Velázquez "Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal" Madrid 1925 III pág. 379-406. Como vivía Velázquez "A.E.A." 1942 pág. 69-91. Los libros españoles que poseyó Velázquez "Varia Velazqueña" 1960 I pág. 640-648
- (18) Sánchez Cantón indica que no sabe exactamente a qué obra se refiere este título. Gallego (Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro Madrid 1972 pág. 30) indica que seguramente se trata de la obra del Doni.
- (19) No aparece en el inventario publicado aunque es citado siempre por Sánchez Cantón (1923 y 1960 pág.648)
- (20) Esteban GARCIA CHICO Documentos para el estudio del Arte en Castilla Valladolid 1946 pág. 97-104
- (21) Diego ANGULO INIGUEZ Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes "B.R.A.H." 1966 pág. 147-180.
- (22) Santiago MANTOTO La biblioteca de Murillo "Bibliografía Hispánica 1946 pag. 464-479.
- (23) Francisco PACHECO Arte de la Pintura Madrid.ed.1956

- (24) José LOPEZ NAVIO Nuevos datos sobre Pedro de Valencia y su familia "Rev.Est.Ext." 1962 pág.483
- (25) Véase más abajo pág.
- (26) Joaquín de ENTRAMBASAGUAS La Biblioteca de Ramírez de Prado Madrid 1943
- (27) Ibidem pág. XXI-XXIII
- (28) Apud Joaquín GONZALEZ MORENO Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637) Estudio biográfico. Sevilla 1969 pág. 75-76.
- (29) González Moreno cuenta como D.Fernando, para combatir el expolio de su biblioteca por amigos y visitantes, consiguió de Urbano VII una bula de excomunión "para los que sacaran libros de su biblioteca" (ob. cit. pág. 90)
- (30) Joaquín González Moreno Don Fadrique Enríquez de Ribera "Archivo Hispalense" 1963 pág. 258-260
- (31) Ricardo de ARCO Noticias inéditas acerca de la famosa biblioteca de Don Vicencio Juan de Lastanosa "B.R.A.H." 1914 pág. 316 342. También puede verse K.L. SELIG The library of Vicencio Juan de Lastanosa patron of Gracian. Genève 1960.
- (32) Francisco de Borja de SAN ROMAN Y FERNANDEZ Elisio de Medinilla y su personalidad literaria "Bol.R.A.B.A.C.H.T." 1920 pág. 247 [sic por 147]
- (33) Sobre la reconstrucción de su catálogo puede verse San Román ob. cit. pág. 247 nota 3.
- (34) G. MARAÑON La biblioteca del Conde-Duque "B.R.A.H." 1935 pág. 677-692. Bartolomé José GALLARDO Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos. Madrid edición 1968 IV nº 4541. También puede verse Gregorio de ANDRES Historia de la biblioteca del Conde Duque de Olivares y descripción de sus códices I.Formación "Cuadernos bibliográficos" 1972 nº28 pág.131 142. II Dispersión Ibidem 1973 nº 30 pág.5-73.
- (35) Sobre ellos hablaremos al tratar de la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro en el capítulo de Hércules. Recordamos no obstante aquí, que entre sus libros tenía La restauración de la ciudad de



San Salvador Bahía de todos los Santos del Brasil correspondiente precisamente al cuadro pintado por Maino para el Salón de Reinos, en el cual aparece Olivares ofreciendo la victoria de Bahía a Felipe IV.

- (36) Puede verse la opinión que Homero merece a un español del siglo XVI leyendo los escritos de Zapata autor de unos cantos al emperador Carlo famoso "Homero debe en palabras y versos de tener gran melodía, pues de toda la antigüedad y de Alesandre fue tan alabado; mas de las cosas, según vuelto en latín y en español lo leemos, ninguna hay que admirar; y como todos los poemas consten de palabras y de cosas, las cosas son en todos los que escriben de más sustancia" (Apud Rosa María LIDA Dido y su defensa en la literatura española "R. Filología Hispánica" 1942 pág. 358). Esta situación según Rosa Lida es la característica del mundo de las letras españolas, muy poco helenista, que conocía de veras a los poetas latinos e italianos y a Homero solo de oídas.
- (37) Véase MOREL-FATIO Les deux Omero castillans "Romania" 1896 pág. 111ss. Del segundo Homero es la traducción de Pier Candido Decembri que el marqués de Santillana mandó a su hijo Pedro González de Mendoza para que la tradujese al castellano (p.120-121)
- (38) Sobre traducciones de la Eneida, y en general de obras clásicas, puede verse Theodore S. BEARDSLEY Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699 Pittsburg 1970
- (39) Se han visto las ediciones de Toledo 1552, 1555 1574 y 1577, Amberes 1557, 1566 y 1575, y Madrid 1615.
- (40) August BUCK Die Rezeption der Antike in den römischen Literaturen der Renaissance Berlin 1976 pág. 167-168.
- (41) Sobre Ovidio y la interpretación alegórica a lo largo de la historia puede verse el artículo de Lester K. BORN Ovid and Allegory "Speculum" 1934 pág. 362-379 que resume la trayectoria desde San

Agustín hasta el siglo XVII. También Rudolph SCHEVILL Ovid and the Renaissance in Spain Hildesheim-New York ed. 1971

- (42) Apud Henry BARDON L'Eneide et l'Art. XVIe. - XVIIIe. siècle. "G.B.A." 1950 pág. 81
- (43) Sobre manuscritos iluminados de Ovidio véase Carla LORD Three Manuscripts of the Ovide moralisé "Art Bulletin" 1975 pag. 161-175
- (44) José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952 pág. 38ss.
- (45) Ibidem pág. 43ss.
- (46) Ibidem pág. 47-48. También Schevill ob. cit. y María Rosa LIDA DE MALKIEL La tradición clásica en España Barcelona 1975
- (47) Apud Cossío ob. cit. pág. 41
- (48) Por ejemplo, en bibliotecas de artistas, la de Herrera tiene 4 libros de Metamorfosis, 3 de los cuales son versiones italianas, Monegro tiene 3 y de ellos dos en italiano, Carducho dos, uno en italiano, y Velázquez dos, uno también en italiano.
- (49) Born ob. cit. pág. 378
- (50) Aunque las ilustraciones de los textos pertenecen al capítulo de las fuentes grabadas, tratamos ahora de las ilustraciones de las Metamorfosis para no romper la unidad con el estudio del texto.
- (51) G. DUPLESSIS Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide, ornées de planches, publiées au 15. et 16e. siècle. Paris 1889
- (52) M.D. HENKEL Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1926-1927 pág. 53-144
- (53) En la recientemente publicada Historia del grabado en España de Antonio Gallego (Madrid 1979) no se dice nada de las ilustraciones de las Metamorfosis.
- (54) Se han visto las ediciones de Amberes 1545 (?), 1546, 1551 y 1595, Huesca 1577, Salamanca 1580 y 1589, Tarragona 1586, Valladolid 1589, Burgos 1609 y Madrid 1622, 1645 y 1664.

- (55) Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar castellana con el comentario y explicación de las fabulas reduziendolas a filosofía natural y moral y Astrología e Historia. Valladolid 1589. Por Diego Fernández de Córdoba Impresor. Fernández de Córdoba es también el impresor del Arte de Navegar con bellas xilografías que cuentan entre las mejores obras del siglo XVI.
- (56) La edición está hecha por Juan Stelio y en la copia del privilegio se dice que el emperador "consintió que él solo o quien tuviese su poder imprimiera y distribuyera en sus reinos las Metamorfosis traducidas al castellan". Stelio es el autor también de la edición príncipe.
- (57) Se ha visto la edición de Frankfurt 1567 que tiene 5 ilustraciones más que la castellana.
- (58) Henkel ob. cit. pág. 89. Sobre Virgilio Solís puede verse Ilse O'DELL-FRANKE Kupferstiche & Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis. Wiesbaden 1977
- (59) Sobre Salomón véase Henkel ob. cit. pág. 77 y bibliografía por él citada.
- (60) Los grabados de Bernardo Salomón se utilizaron frecuentemente como modelo para pinturas españolas. Salomón era también muy conocido a través de sus ilustraciones del Alciato latino de 1547 y de algunos libros de tema religioso muy difundidos en España.
- (61) La edición italiana que hemos visto mencionada antes en relación con el texto de Bustamante es la de Venecia 1517 Metamorphoseos vulgare, que está ricamente ilustrada con las mismas xilografías que la edición latina de Venecia 1517 firmadas por r i o. G, ambas impresas por Rusconi y que muestran diversas manos, dentro de la escuela paduana del Quattrocento. Según Henkel, esta edición está relacionada con la italiana de Venecia 1497, la primera ilustración renacentista de las Metamorfosis relacionada a su vez con el autor de las bellas xilografías del libro de Colonna Hypnerotomachia Polifilo (ob. cit. pág. 65-66).

- (62) Le Metamorfosi di Ovidio. Ridotte da Giovanni Andrea dell'Anquillara in ottava rima... Venetia MDLXIII Appresso Francesco de' Franceschi Senese.
- (63) Le trasformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio. Venetia MDLXX Appresso Domenico Farri
- (64) Jean SEZNEC The survival of the pagan gods Princet-  
on University Press ed. 1972. También Buck ob. cit.
- (65) Véase por ejemplo, el número especial de la revista  
"Filología Moderna" dedicado en Homenaje a Boccaccio  
en 1975.
- (66) Seznec ob. cit. pág. 220-224 especialmente.
- (67) Seznec que habla de los manuales españoles (pág.317ss)  
no menciona en sus notas el libro del Tostado. Tampoco  
lo menciona Cossío (ob. cit.)
- (68) TOSTADO Sobre el eusebio. Salamanca 1506. Epístola  
a Fr. Francisco Ximenez I fol. II.
- (69) Precisamente esta edición salmantina es, según Anto-  
nio Gallego, la que tiene las primeras orlas renacen-  
tistas que aparecen en el grabado español (ob. cit.  
1979 pág.75)
- (70) José FERNANDEZ ARENAS Sobre los dioses de los genti-  
les de Alonso Tostado Ribera de Madrigal "A.E.A."  
1976 pág. 338-343. Las siete partes que comenta el  
autor son las mismas que nosotros señalamos encu-  
dernadas en seis volúmenes.
- (71) Por ejemplo, sobre el número de caballos de los ca-  
rros de Diana y Apolo (Tostado ob. cit. 4 fol. 108)
- (72) Por ejemplo, el adulterio de Venus y Marte visto por  
Apolo, como conjunción de los dos planetas vista por  
el sol (ibidem 4 fol. 12)
- (73) Así Perseo (virtud) que vece a las gorgonas (mal) con  
el escudo de Minerva (prudencia) (ibidem 4 fol.163).
- (74) Recuérdesse sin embargo, que en la biblioteca del Con-  
de Duque de Olivares había un códice de la Crónica  
sobre Eusebio del Tostado (Gallardo ob. cit.). Tam-  
bién tenía esta obra el pintor Diego Valentín Díaz  
(García Chico ob. cit.). Una noticia curiosa sobre  
la difusión del libro del Tostado nos la da el "in-  
ventario de las alhajas y preseas que adornaban el  
Oratorio de D. Buenaventura de Medina Picazo de Méjico"  
cuyos bienes se habían de entregar a la abadesa del  
convento de la Natividad en 1731. En él, además de

cuadros y estampas religiosas, aparecen los libros que muestran el interés de su dueño por la fábula clásica y las Bellas Artes. D. Buenaventura además de tener, en 1731 fecha del inventario, el Museo Pictórico de Palomino (publicada como es sabido en 1724 la segunda parte) cuenta también con un Virgilio "en romance", el Tratado de los dioses de Beyerlinck (uno de los autores recomendados por Palomino para los simbolismos) y el Tostado Sobre Eusebio que había de completar así su conocimiento sobre la Antigüedad clásica (Gonzalo Obregón La capilla de Medina Picazo en la iglesia de Regina Coeli Méjico 1971 apéndice)

- ( 75 ) Seznec ob. cit. pág. 229ss.
- (76) Como ya observa Seznec para la difusión general (ob. cit. pág. 251).
- (77) Fernández Arenas ob. cit. pág. 342
- (78) Se le cita por lo menos, en el capítulo 34 sobre Andrómeda (fol. 214)
- (79) Fernández Arenas ob. cit. pág. 342
- (80) Balthasar de VICTORIA I Parte. Theatro de los dioses de la Gentilidad. Salamanca MDCXX En casa de Antonia Ramírez. Segvnda Parte del Theatro de los dioses de la Gentilidad Salamanca MDCXXIII En casa de Diego de Cvssio. Ivan Bautista AGUILAR Tercera parte del Teatro de los dioses de la Gentilidad Valencia 1688 por Lorenço Mesnier.
- (81) Pueden verse los dados por Belén TEJERINA El "De Genealogia Deorum Gentilium" en una mitografía española del siglo XVII: "El Teatro de los dioses de la Gentilidad" de Baltasar de Vitoria. "Filología Moderna" 1975 pág. 591
- ( 82 ) Belén TEJERINA Los "cincuenta y nueve emblemas" de Baltasar de Vitoria que no se llegaron a publicar Tirada aparte de "Cuadernos bibliográficos" 1974 vol. 31 pág. 1-6. La autora sugiere que el motivo de la no publicación no debió ser la pobreza de la orden de franciscanos a la que pertenecía -como dicen sus cofrades- sino algún problema con la Inquisición.

- (83) Vitoria ob. cit. Prólogo al lector s.p.
- (84) Tejerina ob. cit. 1975 pág. 595
- (85) Ibidem. La autora sin embargo, se dedica preferentemente a la influencia de Vitoria en la poesía sin aludir para nada a las artes plásticas.
- (86) Cossío ob. cit. pág. 69
- (87) Buck ob. cit. pág. 219
- (88) Julián Gállego ob. cit.
- (89) No obstante, Aquilino Sánchez hace referencia en su obra a los emblemas dibujados o pintados en obras italianas, alemanas e inglesas (La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)). Madrid 1977 pág. 55-56. Recientemente se ha estudiado también el Arco triunfal de Domenichino, del Museo del Prado, en relación con el tema emblemático, basándose en los emblemas en él representados (Antonio PINELLI La "Philosophie des Images" emblemi e imprese fra manierismo e Barocco. "Ricerche di Storia dell'Arte" 1976 nº 1-2 Il Seicento. Documenti e Interpretazioni pág. 3-28). Se podrían añadir ejemplos españoles en dibujos y pinturas del siglo XVII relativos sobre todo a conmemoraciones de tipo oficial.
- (90) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura Madrid edición 1865 pág. 337
- (91) Obsérvese como uno de los comentaristas de Alciato es Mal Lara, autor del programa iconográfico de la Galera Real, y otro el Brocense, quien a su vez fue amigo de Mal Lara y maestro de Vitoria, el autor del manual de mitología. Sobre el tema puede verse Karl Ludwig SELIG The Spanish translations of Alciato's Emblemata "Modern Language Notes. LXX 1955.
- (92) Véase Ronald KEIGHTLEY Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés "Arbor" 1960 pag. 57-66
- (93) Aunque cada ejemplo será estudiado en su lugar correspondiente, recordamos solamente, a modo de ejemplo, el Hércules gálico de Alciato y el representado en la biblioteca del Escorial.

- (94) Henry M.A. GREEN Andrea Alciati and his books of Emblems London 1872 pág. 58-60. También George DUPLESSIS Les livres à gravures du XVIe. siècle. Les Emblèmes d'Alciat Paris 1884
- (95) Green ob. cit. 1872 pág. 155
- (96) Se ha visto la edición latina de Basilea 1567.
- (97) Se ha visto la edición de París 1551 por Jacobum Kerver.
- (98) Edición consultada Venecia 1558.
- (99) Para Felipe II propone "non sufficit orbis" lema que ya fue relacionado con su padre en la fuente monumental de la Alhambra, conocida como Pilar de Carlos V, y que mandó levantar el conde de Tendilla. Esta misma ilustración es la única de asunto mitológico, que incluyen otros muchos libros de emblemas, tales como Paradín y Dolce.
- (100) Symbolicarum quaestionum edición vista Bolonia 1555
- (101) Véase más abajo.
- (102) Se ha consultado la edición de Francisci Foppens (Bruselas 1657) con traducción española, ilustrada igualmente por C. Boíl. En ella se advierte que se hacen nuevas ediciones de los Emblema Horatiana Amorum (con 124 figuras), Emblemata Divinis Amoris (con 64 figuras), y Emblemata Horacci (con más de 100 figuras).
- (103) Escribe su obra en latín y luego es traducida por Lorenzo Matheu y Sanz en 1658.
- (104) Sobre todos estos libros puede verse la obra mencionada de Aquilino Sánchez Pérez (excepto sobre Mendo), y el comentario de Gállego (ob. cit.) con relación a la pintura del siglo de oro español.
- (105) Florián de OCAMPO Los cuatro libros primeros de la Cronica general de España que recopila el maestro ... Camora 1544. Pedro Antonio BEUTER Primera (y segunda) parte de la Crónica general de

toda España. Valencia 1546-1551. Pedro de MEDINA Libro de grandezas y cosas memorables de España Sevilla 1548. Estevan de GARIBAY Y CAMALLOA Compendio Historial de las Chronicas y Vniversal Historia de todos los Reynos de España (Anveres 1571). Ocampo explica la aparición de personajes mitológicos en la historia "porque tal era la costumbre de las gentes antiguas en llamar y tener por sus dioses à las personas virtuosas ò à los que les hazian bienes señalados, tal como este ò les enseñavan algunas cosas provechosas ò à los que inventavan artifiçios ò ingenios, conque se ayudasse la vida" (ob. cit. fol XXIXv.) Véase también Robert B. TATE Mythologie in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance "Hispanic Review" 1955 pág. 1-18.

- (106) Sobre el tema puede verse Cossio ob. cit. y Gállego ob. cit.
- (107) Algunos casos concretos que hacen referencia a obras de Calderón, Guillén de Castro, Mira de Amescua y Romero de Cepeda, serán citados en sus capítulos correspondientes.
- (108) Arthur M. HIND Early Italian engraving Neudeln Liechtenstein edición 1970 pág. XVIII.
- (109) Jusepe MARTINEZ Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura edición 1950 Barcelona pág. 192. La misma cita puede verse en Antonio Gallego ob. cit. 1979 pág. 137.
- (110) Los que más se han dedicado a este tema han sido Angulo Iniguez, Martín S. Soria y más recientemente Santiago Sebastián, Pérez Sánchez y Martínez Ripoll.
- (111) La reciente Historia del grabado en España de Antonio Gallego solo alude marginalmente al tema, ya que, como es obvio, la obra se refiere al grabado hecho en nuestro país y no al grabado extranjero en España.



- (112) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica Madrid edición 1947 pág. 534.
- (113) Ibidem pág. 1007.
- (114) Jusepe Martínez ob. cit. pág. 193. Véase también como en la almoneda de estampas de Carducho y Puga, los compradores son mayoritariamente pintores (Caturla ob. cit. 1952 y 1968-69).
- (115) Gállego ob. cit. pág. 88-89.
- (116) Los estudios que se han citado anteriormente están casi totalmente dedicados a la pintura religiosa la cual, al abundar más en España es, lógicamente, más fácil de referirse a ella.
- (117) Saltillo ob. cit. 1947 pág. 680.
- (118) Rosso ob. cit. pág. 390.
- (119) Agulló ob. cit. 1976 pág. 581-582.
- (120) William B. Jordan ob. cit. pág. 189.
- (121) Caturla ob. cit. 1968-69 pág. 202-203. Las estampas de Durero las adquirió su discípulo Félix Castello; las del "recibimiento" se las llevó Mazo, junto a "12 de las colgadas"; 33 estampas se llevó el sr. Perea (Antonio Pereda); 9 Alonso Cano; varias Antonio de Pua (Antonio Puga). También se llevaron "a su Alteza del Principe", varios dibujos estampas modelos y libros "para aprender" pues se acompañaron de "un maniquí y piedras de moler", todo ello de orden del Sr. Conde Duque (pág. 218).
- (122) Caturla ob. cit. 1952 pág. 40ss. Entre los compradores el mayor es Francisco de Solís, el pintor, que se lleva 171 estampas y 51 dibujos; le siguen Alonso Cano (52 estampas y 3 dibujos), Carreño (26 estampas) y otros pintores, compradores de menor cantidad, como Bartolomé González, Felipe Diriksen y José Gállego, este último pintor tasador de la colección.

- (123) Sánchez Cantón ob. cit. 1942 pág. 14-15
- (124) García Chico ob. cit. pág. 97-104.
- (125) Ya hemos indicado anteriormente la coincidencia de los angelitos de Murillo y los amorcillos de los grabados de C. Boël.
- (126) Mantoto ob. cit. pág. 464ss.
- (127) María Luisa CATURLA Fin y muerte de Francisco de Zurbarán. Documentos recogidos y comentados por... Madrid 1964 pág. 20-21
- (128) La relación de sus bienes se hace en Sevilla, entre ellos se encuentra "un libro de estampas y dibujos de mano", "13 papeles del escurial de estampa", "13 estampas en un librito hecho dellas" (Celestino LOPEZ MARTINEZ. Notas para la historia del Arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés Sevilla 1929 pág. 47ss.
- (129) La relación está hecha también en Sevilla y entre sus bienes hay una cantidad de dibujos y estampas "pertenecientes al arte de la escultura" (Documentos para la historia del Arte en Andalucía. Sevilla 1927 III pág. 88-89).
- (130) Ricardo del ARCO ob. cit. pág. 333.
- (131) Sobre los coleccionistas de grabados puede verse también Antonio Gallego Sobre colecciones españolas de grabados "Academia" 1973 nº 36 pág. 41-55
- (132) Sobre Raimondi se tienen pocas noticias biográficas, especialmente de la etapa final, aunque se conocen relativamente bien las etapas de su formación artística y de su trabajo en Venecia y Roma. Un buen resumen de lo conocido sobre Raimondi sigue siendo aún el dado por Hind en A History of engraving & Etching reeditada en 1963 pág. 91-97. Recientemente se ha publicado el catálogo de su obra grabada, con ilustraciones (Marc-Antoine / Raimondi. Illustrations du catalogue de son oeuvre gravée par Henri Delaborde publié en 1888 "G.B.A." 1978 pág. 1-52).



- (133) Véase más abajo apartado de Céfaló y Procris.
- (134) Hermanno HUGONE Pia Desideria Lugdvni MDCLXXIX  
Petri Guillimin.
- (135) Jan Casper GEVAERTS Pompa Introitus honoris  
Serenissimi Principis Ferdinandi... Antwerp.  
Antwerp (1641-1642). Las estampas fueron hechas  
por Van Thulden. De esta obra se trata amplia-  
mente en John Rupert MARTIN The decorations  
for the Pompa Introitus Ferdinandi "Corpus  
Rubenianum Ludwig Burchard" Part XVI London  
New York 1972.

115

LOS RESPONSABLES DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS

Si importante es la cuestión de las fuentes para un trabajo como el nuestro, no lo es menos la cuestión de quien manejaba esas fuentes, es decir, quien proponía el programa iconográfico a realizar por el pintor.

De los "inventores" de la iconografía nada suele decirse al tratar de las obras. Se estudia el autor, se menciona al comitente pero se suele omitir al que discurrió la iconografía, y si bien este personaje es importante para la historia del arte en general, es básico para un trabajo de iconografía, por lo que, para subsanar este frecuente olvido, y al menos por una vez, le daremos prioridad sobre artistas y "patronos" al estudiar los personajes que intervienen en la elaboración de una pintura mitológica.

Las noticias que tenemos sobre los inventores de programas en la pintura española del siglo XVII son escasas y solo por menciones marginales sabemos en algún caso quienes fueron los creadores de tales programas. Sin embargo este punto es de gran importancia en un estudio iconográfico.

Este aspecto de la historia del arte tampoco ha

merecido, que sepamos, mayor atención por parte de los estudiosos en otros países, y si, aunque escasos, existen algunos estudios específicos sobre los comitentes o patronos de las obras (1), no se ha dedicado, que conozcamos, ninguno, a estos otros personajes que tan ligados están a la elaboración de la obra de arte, al menos en cuanto a significado.

No obstante si se ha señalado a veces la importancia de su función aunque siempre dentro de estudios de teoría del arte. Así por ejemplo, lo hace Seznec en lo referente al siglo XVI en Italia, señalando que, generalmente, la falta de instrucción o de fuerza creativa de los artistas les hicieron depender de hombres de letras "whose meticulous instructions they received with docility, and often with gratitude" (2). Estos hombres de letras eran eclesiásticos, teólogos y amigos suyos, entre los cuales quizás el más conocido sea Vincenzo Borghini, prior de los Inocentes de Florencia, e inventor, entre otros trabajos, del programa del "studiolo" de Francisco I en Florencia, acerca de cuya labor se conserva la correspondencia intercambiada por Borghini y Vasari (3).

El hecho de que sean eclesiásticos los que preparan la iconografía de las obras haría pensar a primera vista, que relegarían los temas profanos inspirándose en un espíritu más cristiano, pero en Italia, como señala Seznec, solía suceder todo lo contrario y las

decoraciones paganas más importantes fueron hechas para cardenales, con lo que los clérigos, no solamente aconsejaban los temas sino que además pagaban las obras mitológicas.

Esto tiene su explicación en la formación que recibían los eclesiásticos, los cuales eran educados con textos de la Antigüedad y debían condenar como clérigos lo que amaban como humanistas (4).

En lo que se refiere a España, el panorama general italiano se mantiene, con algunas salvedades importantes.

Los teólogos daban, lógicamente, los programas religiosos, y los clérigos (teólogos o no) frecuentemente los programas profanos. Sin embargo la Iglesia no tuvo en España un papel importante -a nivel de encargos- en el arte profano y las personalidades más conocidas, que pudieron haber desempeñado en España un papel parecido al de los cardenales italianos (patriarca Ribera en Valencia y cardenal Niño de Guevara en Sevilla, por ejemplo), se limitaron a encargar obras de tema religioso o, en el caso de ser profano, a muy pequeña escala y no mitológico (5).

Por tanto, el papel de los clérigos en la pintura mitológica española se limitó a su consejo sobre los temas a representar y esto se debe más que a su condición de hombres de iglesia, a su condición de hombres de letras, ya que en España, como en Italia, la educación del alto clero estaba basada en la lectura de los clásicos.

cos (6) y la cultura estaba, en mayor grado que en Italia, en poder de la Iglesia. Esto se reforzaba además por el temor al control de la Inquisición, por supuesto mucho más riguroso que en Italia y que parecía esquivarse más fácilmente encargando a un eclesiástico las imágenes expuestas a la censura.

No obstante, y como veremos seguidamente, los programas mitológicos en la pintura del siglo XVII, fueron encargados generalmente a eruditos, aunque en algún caso tales eruditos eran clérigos a la vez. La intervención de los propios pintores en los programas iconográficos es muy rara y cuando sucede, se hace constar expresamente, precisamente por su carácter excepcional. Si en Italia se apela a la falta de instrucción de sus pintores para justificar el recurrir a hombres doctos (y se dice que Vasari necesitaba a Borghini (7), piénsese lo que sucedería en España, dadas las diferencias existentes entre la distinta formación y ambiente artístico de uno y otro país.

La iconografía de la obra debía satisfacer el deseo del que encargaba y pagaba la obra y era éste por tanto, quien buscaba la persona entendida que "inventaba" el programa, generalmente un hombre de letras con fama de erudito.

Naturalmente no hay que suponer que todas las obras requerían la intervención de un experto en icono-



grafía. Como es lógico las pinturas respondían a diversas necesidades y unas veces se trataba de obras de pequeño alcance, de contenido sencillo y tradicional, cuyo tema era elegido por el cliente y cuya iconografía la indicaba él mismo, con o sin la opinión del pintor, y muy frecuentemente señalando "que copiase tal obra" o "la imagen hecha para tal persona". Otras pinturas por el contrario, eran de mayores vuelos, bien por exigencia del cliente, bien por la misión que se destinaba a la pintura, en este caso se requerían los servicios intermedios de un experto. Su participación era imprescindible en las grandes obras reales y por supuesto, en los festejos públicos de la monarquía (o de la nobleza en las pequeñas "cortes" provinciales), donde la imagen iba a ser expuesta a todos los súbditos y tenía que prestigiar al máximo las personas y las instituciones, pero también en las residencias reales donde el programa era elegido con igual cuidado y las imágenes tenían la misma función, aunque reservada a un número limitado de personas, entre las que tenían especial importancia las visitas de otros países y las embajadas de otras Cortes. En este caso se recurría siempre a una persona de amplios conocimientos, versado en letras, literatura e historia, y que por ello, pudiese componer imágenes que expresasen sin equívocos y con ampulosidad, el contenido que se quería exteriorizar, o el mensaje que se quería comunicar.

Estas personas estaban naturalmente, al servicio

del comitente y su labor era tanto más rigurosa cuanto mayor era la categoría del cliente. Las indicaciones eran minuciosas en extremo y en ocasiones asfixiantes para el pintor. Tal nos cuenta Palomino a propósito de Lucas Jordán: "Así le sucedió a Lucas Jordán, que aburrido de las ideas, o asuntos, que en Historia sagrada (en que no había, que sublimarse) le suministraba de orden del señor Carlos Segundo, cierto sujeto eclesiástico muy docto, le dijo al Rey: Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia de la Pintura. Con cuyo motivo, Su Majestad mandó llamar un sujeto de la profesión [el mismo Palomino] en que concurría la circunstancia de las letras: el cual informado de la historia, que se había de expresar, le fue sugiriendo los asuntos, tan arreglados a el texto, y a el arte; que Jordán loco de contento los besaba, y decía, que aquéllos sí, que venían ya pintados". (8)

La iconografía muy raramente se encomendaba al mismo pintor y en este caso, siempre que coincidiese que el artista era además hombre de letras, como veremos más adelante. Esta desconexión entre iconógrafo y pintor existía frecuentemente, como hace notar Palomino también: "No hay duda, que los discursos de cualquier hombre docto, y erudito serán más sublimes, que los de un pintor, por docto que sea; pero éste los adaptará a la naturaleza del arte, que ha menester contemplar

una potencia material, y corpórea, a quien deben ser perceptibles, y proporcionados. Los otros serán tan sublimes que sólo podrá comprenderlos la potencia espiritual, como lo es el entendimiento; además de otras impropiedades, que pueden ocurrir en los tropos, símbolos, y figuras morales. Pero esto no excluye que siempre, que el hombre docto fuere inteligente de la Pintura, será aptísimo para semejantes ideas; que aunque esto sea dificultoso, no es imposible<sup>9</sup> (9); y repercutía en el valor estético de la obra con casos muy extremos, que señala de nuevo Palomino: "Pero cuando suceda, que el artífice, por complacer a el dueño de la obra, (que es muy justo) se haya de gobernar por ajena idea, procure, cuanto le sea posible, ajustarse a ella, en lo que no contraviniera a las reglas del arte, e ilustrarla, enriquecerla, y adelantarla, antes que disminuirla; pues de todas maneras le estará bien a su crédito, y a sus intereses. Y también quisiera yo que los dueños de las obras, ya que se arroguen a sí la descripción de la idea, o asunto, le reserven a el artífice el modo de practicarla. En lo cual he visto rarísimos, tenaces, y perjudiciales caprichos. Y que piden cosas tan extravagantes, así en la substancia, como en el modo, que más pueden mover a risa, que a indignación (10).

No siempre se sabe el nombre de la persona que dirigía la iconografía de una obra. A pesar de la importancia de su misión el nombre se ocultaba generalmen

te y a veces solo por azar, o por deducciones más o menos felices, es posible conocerlo.

Hechas estas puntualizaciones pasamos ahora a examinar quienes fueron los "iconólogos" o expertos en imágenes, conocidos en la pintura española.

La importancia de la iconografía mitológica, que a nosotros nos interesa, empieza en España en el siglo XVI por eso hacemos alusión a algunas obras de esta época que se incluyen en el cuerpo del trabajo y cuyos iconógrafos nos son conocidos.

Nos vamos a referir a dos solamente. Una de carácter oficial, público y triunfalista, y otra de carácter más reservado y minoritario.

La primera es el programa decorativo de la Galea Real de Lepanto, obra que, como veremos, prodigaba las imágenes mitológicas.

La nave estaba destinada a ser la capitana de la flota aliada contra el turco y a albergar por tanto a Don Juan de Austria, capitán general de la Armada.

La galera se construyó en Barcelona y se envió a decorar a Sevilla. La primera traza fue hecha por el Bergamasco y a su muerte se pasó el encargo a Juan de Mallaa(11) quien escribió después la descripción de la galera, manuscrito conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla (12) y gracias al cual tenemos noticias

detalladas sobre su programa.

En el prólogo de la descripción se dice que Felipe II mandó hacer una galera "que en tamaño y ligereza excediera a las ordinarias, adornándola de esculturas y pinturas que la hicieran más vistosa y de más grato contemplar, así como de historias, fábulas, figuras, empresas, lemas, jeroglíficos, dichos y sentencias que declarasen las virtudes que deben concurrir en un capitán general de la mar y para que la misma galera sirviera a Don Juan de libro de memoria, abierto a todas horas en todas sus partes, acerca de cuanto debía hacer (13).

Mallamismo nos explica que sus apuntaciones estaban hechas "sobre la relación que vino de la Corte en lo que toca a la pintura, términos y lo demás que de fuera de la popa había de estar" (14).

Así pues, de Madrid se enviaron a Sevilla las ideas que se querían ver expuestas en la nave capitana (con segura intervención personal de Felipe II que, como es sabido, se interesaba especialmente en cuestiones artísticas) y con ellas completó Mallara la iconografía, indicando las historias a representar en cada parte de la nave, los lemas que se habían de inscribir junto a las historias y lo que significaba cada uno de los elementos que acompañaban la imagen. Debajo de las historias principales se colocó un epigrama en latín y una

declaración en español dedicada a la imagen principal.

Juan de Mallara era una de las personalidades más famosas del humanismo andaluz. Había estudiado en Salamanca y de regreso a Sevilla tuvo como discípulos, entre otros, a Arguijo, Jáuregui y Medina (personajes todos ellos relacionados con la pintura mitológica como veremos oportunamente). Era amigo de Francisco de Medina y del canónigo Pacheco, tío del pintor. Este último lo incluyó en su Libro de Retratos y por él sabemos que compuso varios poemas mitológicos y que "ilustró los emblemas de Alciato" (15). Asimismo escribió la Filosofía Vulgar, sobre interpretación y origen de los refranes castellanos con frecuentes alusiones a los emblemas de Alciato, cuya imagen y texto traducía en muchos casos (16).

Esta fue la persona encargada del importantísimo programa de la galera real que había de representar a España y al catolicismo en la batalla contra el turco.

La segunda obra del siglo XVI que requirió un programa profundamente pensado y el concurso de humanistas para sus imágenes es la bóveda de la biblioteca del monasterio de El Escorial.

La pintura fue realizada por Tibaldi, que la cobró en 1592, y en ella se incluyen escenas con personajes o historias mitológicas que serán estudiadas en sus capítulos correspondientes.

La descripción de las imágenes representadas en

la biblioteca la hizo el P. Sigüenza en su Historia de la Orden de San Jerónimo (17). La descripción es muy minuciosa y por ello, y porque el mismo autor lo confiesa expresamente, se ha señalado al P. Sigüenza como autor de la iconografía de la sala. También se ha pensado que fuese tarea de colaboración entre Sigüenza y Arias Montano el erudito más famoso de la España del XVI y a quien se debe la ordenación de los fondos bibliográficos del Escorial.

La bóveda está dedicada a la Teología, Filosofía y Artes Liberales, decoración enciclopédica, usual en las bibliotecas (18) y para representar las ciencias y las artes se eligieron algunos personajes mitológicos, y precisamente el hecho de no poder explicar alguna de estas escenas de la fábula -hacia las cuales, por otro lado, no sentía ninguna simpatía- es uno de los puntos en que se basa Taylor para pensar que no fue Sigüenza el que inventó el programa sino que probablemente, se limitó a dar sugerencias para su elaboración. Según Taylor la iconografía de la biblioteca sería mucho más profunda y en relación con el hermetismo, al que eran adictos tanto Juan Bautista de Toledo como Herrera y el mismo Felipe II, debiéndose sobre todo a Herrera la "idea" general sobre el monasterio de El Escorial y el programa iconográfico de la biblioteca (19).

Tanto en un caso como en otro, el programa iconográfico de la biblioteca del Escorial estuvo en manos de

personas destacadas por su saber, como era usual.

Si en el siglo XVI se hacen encargos de programas iconográficos a eruditos conocidos, otro tanto vamos a observar en el siglo XVII.

De las grandes obras pictóricas del siglo XVII no siempre se conoce el inventor del programa pero conservamos datos suficientes para obtener una visión de conjunto del problema bastante aceptable.

En ocasiones es el propio pintor el que nos da el nombre del inventor de la iconografía, por ejemplo Pacheco nos dice que él siguió el consejo del maestro Francisco de Medina para las pinturas del techo de Hércules en la casa del duque de Alcalá y Palomino nos dice que él mismo inventó la iconografía para una de las decoraciones de la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg.

Otras veces se debe a la casualidad el que sepamos el nombre, tal ocurre con las obras de los techos del palacio del Pardo en que, gracias a la reclamación de uno de los pintores, éste se cita a sí mismo como autor de la iconografía de una de las salas y menciona a los que inventaron el resto. En el caso del Salón de los Espejos del alcázar de Madrid y la iconografía dada por Velázquez, la noticia se la debemos a Palomino y en otros casos (entradas de Mariana de Austria en Madrid y de Carlos II en Zaragoza, por ejemplo) se debe a noti-



cias marginales el que conozcamos el nombre del "programador" de la iconografía. Finalmente, en ciertas ocasiones, solo podemos suponer los personajes que están tras el programa de la obra, por ejemplo en el caso del techo de la casa del poeta Arguijo y en el Salón de Reinos del Buen Retiro.

Todas las obras mencionadas, excepto dos, son obras hechas para el rey, bien por propio encargo, bien por encargo de organismos públicos, y en ellas el programa corre a cargo de eruditos que excepcionalmente son pintores en algún caso.

Las dos obras no hechas por encargo real son las de la casa de Arguijo en Sevilla y las de la casa del duque de Alcalá, también en Sevilla. La iconografía de la primera es posible que se deba al propio poeta y la de la segunda se encomendó a un erudito, en este caso clérigo también.

Examinaremos pues, detenidamente, las figuras de estos "inventores" de imágenes del siglo XVII.

Arguijo es poeta conocido de la escuela sevillana, heredero de una fortuna considerable y dueño de una casa en Sevilla famosa por sus reuniones de poetas y artistas. Para esta casa encargó la serie de pinturas mitológicas que habían de ocupar el techo de su sala principal y que serán examinadas en el capítulo del Olimpo.

Nosotros hemos supuesto que la iconografía de este techo pudo estar ideada por Arguijo lo que iría muy

bien con la base humanista que se puede apreciar en el estudio iconográfico (20).

Arguijo además, había hecho con anterioridad este tipo de trabajo, como indicamos en su capítulo correspondiente, ya que él mismo había elaborado el programa iconográfico -por cierto con profusión de imágenes profanas- para la decoración de su calle en las fiestas del Corpus de 1594, según nos cuenta Messía de la Cerda (21).

La segunda obra de importancia para el tema mitológico son los techos de la casa del duque de Alcalá, también en Sevilla.

En este caso se recurrió a Francisco de Medina para la elaboración del programa iconográfico, según nos dice Pacheco,

El maestro Francisco de Medina es persona siempre citada como autoridad en los círculos humanistas se villanos del siglo XVI, pero de la que se conocen muy pocas obras y se tienen no muchos datos. Francisco Pacheco lo incluyó en su Libro de Retratos y por él sabemos que estudió con Juan de Mallara, que estuvo en Italia, que dió clases en Antequera y Osuna, pasando en 1570 a ser preceptor del hijo del duque de Alcalá, de donde vendría la amistad con el duque y el encargo de la iconografía de la pintura de su casa. Medina murió

en 1615 y dejó "grandes curiosidades de papeles de es  
tampa, de escritos de las cosas más notables de su tiem  
po, de pinturas originales, de monedas antiguas de todes  
metales" (22). Sin embargo, se conocen muy pocas obras  
de su mano aunque hizo el prólogo a las Anotaciones a  
Garcilaso de Fernando de Herrera y era persona frecuen-  
temente consultada en cuestiones de literatura y arte.  
Pacheco nos dice también que "hizo muchas inscripciones  
i epigramas a amigos suyos, a pinturas, a t́mulos reales,  
etc." trabajo como se ve, muy relacionado con el que ha-  
ce un experto en iconografía. Francisco de Medina era  
además canónigo de Sevilla y aficionado él mismo a la  
pintura, es decir, uno de esos hombres de conocimiento y  
aficiones universales.

Como se ve pues, era una persona de amplios sa-  
beres, relacionado con los círculos sevillanos más cul-  
tos, al que se le encargó el programa del techo de la  
Casa de Pilatos. En este caso además, el encargo hecho  
a Medina es más llamativo, y sirve para mostrarnos mejor  
la importancia que se le daba a esta labor iconográfica,  
por el hecho de que el autor de la pintura, Pacheco, era  
así mismo hombre culto, con Academia en su propia casa y  
uno de los escasos pintores teóricos que ha habido en Es  
paña, al que sin embargo, se le alejó de la tarea de bus  
car imágenes adecuadas y significados.

La tercera obra de importancia, de la que cono-  
cemos el autor de la iconografía, es la decoración del

palacio del Pardo, efectuada después del incendio de 1604. Felipe III encargó la decoración de todos los techos del palacio incendiado, salvo la torre de Becerra única que se había salvado del fuego. En ella intervinieron numerosos pintores y gracias a uno de ellos tenemos datos sobre las personas que programaban la iconografía de los techos.

La fuente de noticias es el pintor Jerónimo de Mora que realizó la decoración de la bóveda de la escalera de la Reina y envió una instrucción al secretario de la Junta de Obras y Bosques explicando los puntos a tener en cuenta para la tasación, entre ellos señala, como mérito especial, el haber planeado él mismo las imágenes que después pintó.

En la instrucción, el pintor aclara que los tasadores deben ver y ponderar en la pintura dos partes "la una material y la otra espiritual" que se han de estimar independientemente, "viendo así el alma y razón de su obra, como lo material de ella, pues son éstas los más importantes y más dificultosos trabajos de ella y los que mayor estimación deben tener, que esto tiene superior inteligencia y estimación" (23).

Seguidamente dice Mora en su favor que el rey Felipe III supo apreciar esta labor de buscar "el alma y razón de la obra", cuanto a la muerte de Juan de la Cruz y Bartolomé Carducho, "pareciéndole que los que

habían de acabar las obras no les darían el alma que a tales obras convenía, mandó que Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquella galería debían hacer; y así lo hizo dándole a Carducho el orden de hacer lo que allí hizo y a Francisco López de la misma suerte" (24). Así pues sabemos que el rey, es decir, el comitente, fue quien eligió al experto en iconografía para su palacio y este trabajo les fue encomendado, primero, a Juan de la Cruz y Bartolomé Carducho, y luego, a Pedro de Valencia, que, junto al propio Jerónimo de Mora, fueron los inventores de la iconografía del Pardo.

Las personas elegidas por Felipe III son bien conocidas en el mundo literario y artístico de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Los que menciona Mora son, primeramente, Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé Carducho, ambos pintores y frecuentes colaboradores, cuya tarea iconográfica en el palacio debió ser pequeña en todo caso, ya que cuando se da el cambio de programa es por la muerte de ambos (ocurrida en 1608), y por las noticias que tenemos, solo se había pintado hasta entonces, la sala de Audiencias con la historia de Salomón, la sala de Retratos con las victorias de Carlos V y la Galería del Rey con las hazañas de Carlos V que se cambiaron por la historia de Aquiles al pasar el encargo a Vicente Carducho. Por tanto el trabajo de los primeros inventores debió reducirse a estas salas.

Bartolomé Carducho es uno de los pintores llegados

al Escorial con Zuccaro con quien había trabajado antes en Florencia y Roma y de quien pudo tomar información en lo referente a cuestiones teóricas de la pintura. Fue persona muy elogiada por los artistas de su época y por lo que nos cuenta su hermano Vicente en los Diálogos, de mucho y reposado estudio (24bis).

En cuanto a Pantoja, conocido principalmente como retratista real, sabemos de su intervención junto a Francisco López, en la pintura del techo de la sala de Retratos, del palacio de El Pardo, sin que nada haga pensar por ello que interviniese en la preparación de su programa iconográfico (24ter).

No obstante, y a pesar de lo dicho por Jerónimo de Mora, creemos muy difícil la intervención de Carducho y Pantoja en la "invención" de la iconografía de las salas de El Pardo. Recordemos que hasta 1608 se habían pintado tres de ellas, una con tema bíblico (historia de Salomón), para lo que se recurriría a una persona de la Iglesia como asesor, y otras dos con tema histórico (vida de Carlos V) para lo que se acudiría sin duda a historiadores, muy probablemente al cronista del Reino.

La tercera persona citada por Mora como "iconólogo" del Pardo es Pedro de Valencia y en este caso tenemos, como anteriormente con Juan de Mal Lara, uno de los personajes más famosos en los ambientes literarios del siglo XVII y cuya biografía nos permite ver las relaciones existentes entre los eruditos de esta época,

los artistas y literatos.

Sobre Pedro de Valencia poseemos muchos y valiosos datos, a algunos de los cuales se hará alusión en el capítulo correspondiente a Troya (25).

Pedro de Valencia era natural de Zafra lugar en que residió la mayor parte de su vida. Estudió en Salamanca con el Brocense y Arias Montano, con quien siempre le unió una gran amistad. Escribió varias obras en latín y tradujo obras al latín y al castellano, entre ellas el De imágenes de Teofastro y algunos discursos de tipo arbitrista como el Discurso contra la ociosidad de 1608 recomendando el trabajo como remedio para los males de España. En 1607 fue nombrado cronista oficial del reino de Castilla por Felipe III.

Era bien conocida su avidez por los libros, cuyas novedades solía pedir a los Países Bajos. Se escribía asiduamente con el famoso impresor Plantin quien le informaba y remitía las novedades bibliográficas. Vivió largo tiempo en Zafra desde donde se carteaba con poetas y eruditos de su tiempo. Se conoce su correspondencia con el padre Sigüenza, con Góngora, con Pablo de Céspedes, Luis del Alcázar y Francisco de Medina (alabando unos versos de Arguijo, el poeta antes mencionado). (26)

Como se recordará fue a él precisamente a quien dedicó Pablo de Céspedes su Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura (27) que es

cribió a instancias suyas y en cuya presentación se informa de que el mismo Pedro de Valencia era un "ardiente aficionado" a la pintura que incluso la había practicado en la juventud (28).

Pedro de Valencia apadrinó a Lorenzo Ramírez de Prado (autor del programa de la entrada de Mariana de Austria) (29) y fue amigo también de Hortensio Paravicino y sobre todo de Arias Montano, cuya amistad tuvo siempre, hasta tal punto que éste hizo donación a Pedro de Valencia y Juan Ramírez, su cuñado, de sus bienes y joyas, declarando, en 1597, que a Pedro de Valencia "siempre le he tenido en lugar de hijo" (30). Fue también Pedro de Valencia el que redactó el epitafio para la tumba de Arias Montano.

En lo que respecta a su papel de inventor iconográfico tenemos un documento precioso y único sobre tal función en el siglo XVII. Se trata de un manuscrito inédito de Pedro de Valencia y Juan Bautista Lavaña (31) en el que se detallan las pinturas que se han de realizar en una galería de palacio y que, por tratarse de pinturas religiosas, han sido estudiadas en un trabajo aparte (32). El documento describe con minuciosidad toda la obra y puede servirnos perfectamente para saber como eran las instrucciones que se daban a los pintores sobre la iconografía. Primero se hace la "proposición" general de toda la obra, con las figuras principales que han de formar parte de ella. Después se des



cribe cada una de estas figuras principales con el de talle de cada uno de sus atributos; después vienen los "símbolos", objetos o personajes secundarios que acompañan la escena; sigue un "ejemplo" de la Antigüedad que justifica a la vez el porqué de la elección de tales imágenes, en él se menciona hasta el color que ha de darse a algunos vestidos con especial significación. El detalle con que está confeccionado el programa nos dice, por un lado, la preparación que el trabajo requería y la importancia que tenía hasta el menor detalle para el simbolismo general, y por otro, nos permite co nocer la minuciosidad de las indicaciones del inventor y el escaso papel que se reservaba a la libertad del pintor.

El cuarto personaje que intervino en el progra ma de las pinturas del Pardo es, finalmente, el propio relator de los nombres, el pintor Jerónimo de Mora.

Jerónimo de Mora era un pintor aragonés, mediocre, de obra reducida, que por la opinión que su obra merecía a los contemporáneos, era más ducho en iconografía que en pintura (33). Había trabajado con Federico Zuccaro en El Escorial y, al igual que Bartolomé Carducho, pudo haber tratado con el italiano de cuestiones relativas a la teoría del arte.

Además de pintor era poeta y autor de comedias al que Cervantes menciona elogiosamente en su Viaje al

Parnaso. De su inquietud por las letras nos habla el hecho de que formase parte de varias academias, entre ellas la Academia de los Nocturnos de Valencia, y la de Francisco de Silva en Madrid (34).

En el mismo documento que hemos citado anteriormente, declara Mora la importancia que tenía el "inventor de imágenes" y el mérito propio por no haber contado con ningún asesor iconográfico, ya que él "había revuelto toda filosofía natural y moral, para elaborar según la doctrina de los egipcios, griegos y latinos en un jeroglífico de jeroglíficos las buenas virtudes de la cristianísima Reyna y señora nuestra" (35).

El caso de Jerónimo de Mora es una de las excepciones en que se encomienda la iconografía al propio pintor de la obra. Esta excepción se debe sin duda a sus otras tareas poéticas y que suponían en él una preparación literaria y que le habían granjeado fama de erudito.

En buen orden cronológico, el siguiente programa importante del siglo XVII, con intervención de la mitología, es el realizado para el Salón de Reinos del Buen Retiro, obra ambiciosa desde sus comienzos, en la que el Conde Duque quiso plasmar su deseo de grandeza al servicio de España y de Felipe IV y "a mayor gloria propia". Como veremos en el capítulo de Hércules, las

pinturas que se hicieron para el Salón de Reinos, y que adornaban sus paredes, presuponían un programa meditado y complejo.

Se han sugerido varios nombres como posibles autores del programa de dicha sala, desde el conde duque, Mayno y Velázquez, hasta el propuesto por nosotros de Francisco de Rioja (36), el famoso poeta andaluz, bibliotecario del rey y de Olivares, y cronista de Castilla.

Sin duda el encargo lo debió hacer el Conde Duque y lo haría a Rioja, su amigo, a quien había llamado a la Corte en 1621.

Francisco de Rioja es conocido fundamentalmente como poeta destacado de la escuela sevillana. En sus poesías ocupa un puesto importante el canto a las ruinas o ciudades antiguas y a él estuvo atribuida mucho tiempo la famosa Epístola moral a Fabio (37). Su amistad con el Conde Duque nació en la juventud de ambos en Sevilla y siguió hasta la muerte de Olivares, a quien Rioja acompañó incluso en el destierro (38). El poeta era persona de plena confianza del Conde Duque y colaboró con él frecuentemente en la redacción de documentos y en otras tareas relacionadas con las letras.

De sus aficiones artísticas e iconográficas tenemos numerosos testimonios en el Arte de Pacheco. Rioja estuvo siempre en contacto con los personajes importantes de la cultura sevillana, tanto personalmente du

rante su estancia en Sevilla, antes de su marcha a la Corte y después de la muerte de Olivares, como indirectamente por las visitas frecuentes que hacían a Madrid amigos andaluces y personas recomendadas al Conde-Duque.

La amistad de Rioja con Pacheco venía de antiguo a través del tío del pintor, canónigo de Sevilla igual que Rioja, y es curioso que Pacheco nombre en su testamento al poeta a quien deja en herencia "una lámina de Venus" (39).

Las citas de Rioja en el Arte de Pacheco son frecuentes y las más largas de ellas relacionadas con cuestiones iconográficas. Quizás la más famosa sea el discurso de Rioja en favor de la iconografía de los cuatro clavos de Cristo que Pacheco publica en su tratado. Si n embargo, las consultas iconográficas de Pacheco a Rioja no se limitan a temas religiosos y el pintor nos cuenta como consultó también a Rioja a propósito de la iconografía de Andrómeda: "Yo, desde mis tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias"; seguidamente cuenta su consulta a Rioja a propósito del color de Andrómeda: "Consulté en aquella sazón a Francisco de Rioja, como tan erudito, y escribió un papel cuyas

palabras son estas: "Andrómeda hija de Cefeo y de Casiope, dice Apolodoro, que fué echada a la ballena, porque su madre se glorió de tener mayor hermosura que las Nereidas; Higino, en el Poético Astronómico, que porque su madre antepuso la hermosura de su hija a la de las Nereidas. Que fuese negra muestra Ovidio en sus Transformaciones, diciendo que Perseo vino en Etiopía, y en los campos de Cefeo, halló a su hija atada a la roca. Y Plinio, Estrabón, Higino y Apolodoro, dicen que pasó en Etiopía donde era rey Cefeo. De donde se colige claro que era negra, pues era Etíope. Ovidio en la Epistola de Safo a Faón dice claramente que era negra" (40) (Siguen los versos de Ovidio y la traducción al castellano y después la cita de Petrarca que había ocasionado la consulta). Como se ve el conocimiento de Rioja en lo que se refiere a fuentes literarias sobre mitología es completo.

En otra ocasión Pacheco introduce poemas originales o traducciones de Rioja (41) y también nos da su opinión sobre el conocimiento de las artes, útil para toda persona culta, "de algunas artes como escultura, pintura y arquitectura es razón que se tenga noticia, siquiera de lo especulativo, para tratar las cosas que dellas se ofreciere atinadamente" (42).

Recientemente Brown ha tratado también la amistad de Pacheco y Rioja recordando la existencia de un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (Trata-

dos de erudición de varios autores) en el que Pacheco trata cuestiones artísticas e iconográficas con Rioja aunque referidas mayoritariamente a temas religiosos (43).

Vemos pues como la personalidad de Rioja, poeta, hombre de letras, cronista de Castilla y preparado para cuestiones artísticas e iconográficas por el conocimiento de la literatura clásica y de las fuentes de la mitología, le hacían el hombre indicado para la preparación de un programa iconográfico de la importancia del del Salón de Reinos.

Su intervención en la decoración del Salón del Buen Retiro no está comprobada, pero sí en la decoración pictórica del palacio, y en un papel tan extraño como el de "tasador de pinturas", así en 1634, entre las compras de pintura para el Buen Retiro, aparecen 18 cuadros adquiridos a Diego Velázquez y "tasados por Francisco de Rioja en 21.000 reales" (44). Esta noticia nos llevaría a suponer una intervención de Rioja en la decoración del Buen Retiro mucho mayor, y no limitada exclusivamente al campo de la iconografía.

La intervención de Rioja nos confirma una vez más como eran elegidos para tales tareas iconográficas, los hombres más representativos de la cultura de su tiempo.

Otro programa importantísimo en la iconografía profana del siglo XVII fue el de los techos del alcázar de Madrid, que solo muy parcialmente conocemos.

Entre sus obras hubo un techo con la fábula de Pandora cuya iconografía fue planeada, según Palomino, por Velázquez, quien hizo la planta del techo y escribió la historia que se había de representar en cada una de las divisiones (45). Esto nos demuestra hasta que punto era Velázquez considerado por el rey ya que a él precisamente confió el programa de una de las salas principales de su palacio, que de otro modo hubiera sido objeto de concienzuda labor por algún otro erudito.

Los demás autores de programas iconográficos del siglo XVII cuyos nombres nos son conocidos, se encargaron todos ellos de programas de Entradas Reales.

El primero de ellos es Ramírez de Prado, autor del programa de la entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649, cuya intervención en las decoraciones conocemos porque él mismo escribió un libro describiendo las obras y el desarrollo de la entrada.

Don Lorenzo nació en Zafra, siendo apadrinado por Pedro de Valencia, oriundo del mismo lugar, como hemos visto anteriormente. Fue personaje de gran importancia en la corte de Felipe III y Felipe IV, miembro de varios Consejos reales, familiar del Santo Oficio y adicto a la política del Conde Duque. En 1628 fue destacado como Embajador plenipotenciario ante la corte

de Luis XIII.

Ramírez de Prado estudió con el Brocense y fue también amigo del padre Simón de Rojas, confesor de Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV. Hombre de negocios, consiguió una gran fortuna personal pues los bienes de su padre le fueron incautados por la Hacienda Real. Destinó gran parte de sus bienes a la adquisición de los ejemplares de su famosa biblioteca y a la protección de poetas y escritores amigos, entre los cuales se contaban Cervantes, Góngora, Lope, Jáuregui, Villegas, Pellicer, González Dávila, Ustarroz, León Pinelo y Salas Barbadillo. El mismo fue escritor y traductor de obras clásicas (los Epigramas de Marcial, por ejemplo) aunque como historiador quedó invalidado por aceptar como verdaderos los falsos cronicones de Luitprando y Julián Pérez. Coleccionista infatigable de libros, compraba tanto los vendidos en la Corte como los de otras ciudades españolas y extranjeras donde sus amigos actuaban como "agentes" para su adquisición. A la muerte de Ramírez de Prado su viuda vendió la biblioteca aunque la venta sufrió muchas demoras debido a la intervención de la Inquisición, ya que don Lorenzo poseía libros prohibidos que él leían con licencia especial del Papa (46).

Las noticias que poseemos de Ramírez de Prado nos lo muestran como ya es usual en los "inventores" revisados hasta ahora, como una persona de amplia cultura y frecuentes viajes, mecenas y asistente a academias



y círculos literarios, nota común a todos los personajes estudiados hasta el momento.

De la segunda persona que sabemos intervino en la iconografía de entradas reales, tenemos muchas menos noticias. Su nombre nos lo dice Fabro en el Viage del Rey Carlos II al Reino de Aragón, en que al hablar de los arcos levantados en Zaragoza para la entrada del rey, hace constar que la dirección de la obra e invención de las figuras estuvo a cargo de D. Antonio Domingo Español "del Consejo y Secretario de Su Majestad y de la Ciudad de Zaragoza, noble de sangre y entendido en letras divinas y humanas" (47). De su personalidad sin embargo, tenemos muy pocos datos más.

Para terminar corresponde el turno a Palomino, quien dispuso una de las decoraciones para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg, y de cuyos conocimientos iconográficos tenemos buena prueba en el texto de su Museo Pictórico.

En Palomino se da una de esas excepciones de que hablábamos anteriormente, en que el "iconólogo" es también pintor y, curiosamente, es él, con Jerónimo de Mora, el que con más énfasis trata de la importancia de este papel en el artista, énfasis que nos sirve una vez más para que veamos lo excepcional de que esta tarea la desempeñe el propio artista.

Palomino trató prolijamente la cuestión iconográfica en sus libros, primero en la teoría, como parte de la formación necesaria al artista, subrayando la impor-

tancia de esta misión, luego, en la práctica, describiendo las obras que el inventó y realizó, con todo lujo de detalles y , finalmente, en el terreno histórico, dando noticia sobre las costumbres referentes a iconografía en el arte de su tiempo.

En lo que al primer aspecto se refiere, la opinión de Palomino está expuesta en el tomo II de su obra, Práctica de la Pintura, en la cual coloca en el cuarto grado de pintor (hay seis) al "inventor". Según Palomino se trata de una ocupación intelectual "cuyo oficio es expresar, o pintar con la mano las cosas, que concibe el entendimiento; y que las figuras, mediante las cuales, declara sus conceptos, parezca, que hablan, según la expresión de acciones, y de afectos." (48)

Aunque la invención de Palomino no se refiere solamente a iconografía, sino que abarca la totalidad de la composición, es decir, dibujo de las figuras, actitudes, paños, disposición de los personajes en la historia, propiedad de los trajes con la época, etc.; sin embargo, recomienda al pintor-inventor el contacto directo con las fuentes literarias "especialmente de historia y fábulas, en que debe ser muy versado" (49). Recomienda también que cuando el pintor hay de tratar alguna obra insigne, procure reunir noticias sobre la misma "para esto es preciso que el pintor tenga libros así de Historia sagrada, como también de humana, y aun profana, por lo que pertenece a las fábulas, de que daremos noticia en el capítulo siguiente" (50).

"

Sin embargo, donde más de cerca trata Palomino el tema iconográfico es en el libro IX que dedica al pintor perfecto. El capítulo tercero de este libro trata "de las ideas o asuntos que suelen discurrirse en las obras de consecuencia, que se ofrecen en la pintura". En este capítulo vuelca Palomino todo su saber sobre iconografía y resalta al máximo la importancia de esta labor: "el formar las ideas para las pinturas, es empresa tan difícil, que aun los hombres más doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos, para las inventivas de los pintores. Y no hay que extrañar la proposición; pues ha mostrado la experiencia, que cuanto más sutiles en la especulación, y el concepto, tanto más son impracticables en la ejecución de la pintura; porque su misma elevación las abstrae, y retira de aquel acto práctico, material visible, que necesita el arte, para la reducción de sus conceptos en forma perceptible a el sentido de la vista" (51).

Aquí reconoce Palomino la costumbre de la época de encargar los programas importantes a personas doctas que, atentas sobre todo a la expresión perfecta del concepto, daban instrucciones a los pintores, en ocasiones muy difíciles de seguir, por lo rebuscado de las imágenes y defiende la intervención del pintor en cuestiones iconográficas.

Naturalmente Palomino -que páginas antes ha indicado la formación completa que ha de recibir el artista-

reconoce la dificultad que éste tiene de acceder a tal conocimiento en su tiempo, "Y así en todo caso sería importantísimo, que el pintor, ya que no fuese docto, fuera hombre de medianas letras, para que por lo menos con la observancia de algunas instrucciones, y la práctica de ver, notar y leer diferentes ideas en las vidas de los hombres peritos de esta facultad, sea bastante (Y mas si se halla sufragado de un vivaz ingenio) para discurrir en sus obras las ideas, que se le pueden ofrecer; como lo han hecho los más eminentes hombres de esta facultad;" (52).

En cuanto al terreno práctico, Palomino incluye varios ejemplos de iconografía pensada por él para otras tantas obras de pintura. De todas ellas solo dos son profanas, una la destinada a unos calesines para los reyes y otra realizada para la decoración de la plazuela de la Villa, para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg en 1690, obra esta última que estudiaremos debidamente en el capítulo correspondiente a los personajes que aparecen en ella, en el cual se recogerán también los datos sobre fuentes literarias dados por Palomino.

En el tercer aspecto que señalábamos al principio, es decir, en el referente a las costumbres que se seguían a fines del siglo XVII y principios del XVIII, sobre la invención y realización de los programas iconográficos, nos da también Palomino su testimonio en relación consigo mismo y con otros artistas coetáneos.

"

Antes hemos visto el ejemplo de Lucas Jordán y los teólogos. Ahora nos cuenta Palomino su propia experiencia -aunque omitidos los nombres- con los dominicos de Salamanca, que le encargaron la pintura de la iglesia de San Esteban, haciendo notar, una vez más, los efectos contrarios al arte que se seguían de la desconexión entre iconógrafos y pintores: "A este mismo sujeto [el propio Palomino] le sucedió, que yendo a cierta ciudad de estos reinos en una casa de religión a ejecutar una obra puramente ideal de pintura, le dijo el superior de la casa, que los padres maestros habían escrito dos ideas sobre el asunto. A que respondió el artífice: Pues vuesa reverendísima no me las muestre, hasta que (dándome su licencia) escriba yo otra a mi modo. Hízolo así; y habiéndola visto el superior, y manifestándola a los hombres más doctos, no sólo de aquella casa (donde había muchos) sino de aquella Universidad, que es de las más célebres de España, resolvió, que se ejecutase...!Qué poco de esto se halla en algunos, que para las obras de mayor empeño andan a la rebusca del baratillo, desconociendo lo ventajoso de lo perfecto! ¡Oh, cuántas obras pudiera notar de esta clase, que en lo público desacreditan la pericia de nuestra nación, pues son las más patentes a los extranjeros!" (53).

Resumiendo todos estos datos sacamos la conclusión de que la búsqueda de la iconografía adecuada era

considerada tarea de primera importancia; que como tal se encomendaba a una persona de reconocido saber, que frecuentemente era además clérigo y muy raramente, el propio pintor. Las instrucciones eran minuciosas, dejando al artista poca libertad de acción, hasta el extremo de condicionar muchas veces la estética de la obra.

La labor iconográfica se consideraba sin embargo por los eruditos, como de rango inferior en el conjunto de su obra, por lo que solían omitir su nombre como responsable del programa, cosa que no sucedía en el caso de los pintores, quienes lo hacían constar expresamente, como testimonio de su superior conocimiento, en relación con el contexto artístico de su tiempo.

N o t a s

- (1) Véase más abajo.
- (2) Jean SEZNEC The survival of the pagan gods  
Edición Princenton 1972 pág. 265
- (3) Véase Mario BUCCI El Estudio de Francisco I  
Granada Florencia 1966 pág. 1 y 2.
- (4) Seznec ob. cit. pág. 266
- (5) Respecto a las residencias eclesiásticas que puedan compararse con las italianas en cuanto a fastuosidad de sus obras o mecenazgo de sus dueños, quizás solo puedan citarse dos casos para España en el siglo XVII, el del cardenal Niño de Guevara y el palacio arzobispal de Sevilla, y el del Patriarca Ribera y su Colegio de Valencia. En ambos casos las obras son, casi exclusivamente, de tipo religioso.  
Sobre el palacio arzobispal de Sevilla puede verse la reciente publicación de E. Valdivieso y J.M. Serrera Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla. Sevilla 1979, que da noticias sobre el origen de la colección y sus promotores. Sobre el colegio del Patriarca de Valencia puede verse la antigua obra de Boronat y Barra-china El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico. Valencia 1904.
- (6) Domínguez Ortiz indica que en los estudios de Gramática (equivalentes a los actuales de Bachiller) los preceptores cultos enseñaban a sus alumnos "a través del comentario de los autores clásicos, los principios del gusto literario y amplios conocimientos de mitología, instituciones, historia y geografía clásica" (La sociedad española en el siglo XVII. II El estamento eclesiástico. Madrid 1970 pág. 190).
- (7) Seznec ob. cit. pág. 265
- (8) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid ed. 1947 pág. 647

- (9) Ibidem pág. 648.
- (10) Ibidem pág. 649-650.
- (11) Recuérdese que una de las funciones de Juan Bautista Castello en España era "aconsejar sobre las historias a representar en las obras reales" (Giovanna ROSSO DEL BRENNA Giovanni Battista Castello. "I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo" Bergamo 1976 pág.383
- (12) Se ha hecho edición moderna por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces en 1876.
- (13) Apud José Ma. MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN Lepanto. Barcelona 1971 pág. 94. Obsérvese como estas líneas simplemente son todo un tratado de lo que se pedía a la obra de arte en aquella época, distinguidos tres niveles: representativo y funcional ("que en tamaño y ligereza excediera a las ordinarias"), estético ("que la hiciera más vistosa y de más grato contemplar") y significativo ("que declarase las virtudes que deben concurrir en un capitán general de la armada... y le sirvieran de libro de memoria de cuanto debía hacer").
- (14) Apud Martínez-Hidalgo ob. cit. pág. 95.
- (15) Francisco PACHECO Libro de descripción de verdaderos Retratos Sevilla 1599 s.p. Edición facsimil del manuscrito de esta fecha, sin lugar ni fecha de edición. Karl Ludwig SELIG The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's Emblemata "Hispanic Review" 1956 pág.26-41
- (16) Ioan de Mal Lara La Philosophia Vulgar Sevilla 1568.
- (17) Fr. JOSÉ de SIGUENZA Historia de la Orden de San Jerónimo "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" ed. Madrid 1907-1909 vol. 8 y 12, la descripción de las pinturas de la biblioteca está en el vol. 12 pág. 570ss.
- (18) Seznec ob. cit. pág. 143-144.
- (19) Véase René TAYLOR Architecture and Magic. Considerations on the Idea of the Escorial En "Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower" London 1967 pág. 81-102. Hay traducción española en "Traza y Baza" 1976 nº 6 pág. 5-62.
- (20) Véase más abajo pág. 236ss.
- (21) Véase más abajo pág. 266 nota 19.
- (22) Pacheco ob. cit. s.p.



- (23) Conde de la VIÑAZA Adiciones Madrid 1889-1894  
III pág. 103.
- (24) Ibidem
- (24bis) Sobre Bartolomé Carducho puede verse Diego ANGULO  
y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pintura  
Española. Escuela madrileña del primer tercio del  
siglo XVII. Madrid 1969 pág. 14ss.
- (24ter) F.J. SANCHEZ CANTON Sobre la vida y las obras de Juan  
Pantoja de la Cruz "A.E.A." 1947 pág. 103. El estudio  
más completo sobre Pantoja es el de María KUSCHE Juan  
Pantoja de la Cruz. Madrid 1964
- (25) Iconografía preparada por Pedro de Valencia, véase  
más abajo pág. 631s.
- (26) M. SERRANO Y SANZ Pedro de Valencia. Estudio biográ-  
fico y crítico "Rev. A.B.M." 1899 pág. 404
- (27) Publicado por Ceán en su Diccionario V pág. 273ss.
- (28) Ceán ob. cit. V pág. 276
- (29) Ramírez de Prado figura también como uno de los deu-  
dores de la familia a la muerte de la mujer de Pedro  
de Valencia (José López Navío Nuevos datos sobre Pe-  
dro de Valencia y su familia "R.Est.Extr." 1962 p. 483
- (30) Antonio SALAZAR Arias Montano y Pedro de Valencia  
"Rev.Est. Ext." 1959 pág. 481. Entre los bienes fi-  
gura una riquísima colección de pinturas y entre  
ellas, 17 cuadros entre los que aparecen varias mi-  
tologías que el pintor sevillano Villegas había deja-  
do a su vez en herencia a Arias Montano (Salazar ob.  
cit. pág. 482 y 187-493. Documentos curiosos "Ar-  
chivo Hispalense" 1887 pág. 223. Celestino López Mar-  
tínez Notas para la historia del arte. Desde Martínez  
Montañés hasta Pedro Roldán. Sevilla 1932 pág. 219-220  
y Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés Se-  
villa 1929 pág. 205. La monografía más reciente sobre  
Pedro de Villegas es la de Juan Miguel Serrera Pedro  
de Villegas Marmolejo (1519-1596) Sevilla 1976 en la  
que se trata con detalle esta cuestión.
- (31) Juan Bautista Lavaña es el autor del Viaje de la Ca-  
tholica Majestad del Rei D.Felipe III... a Portugal  
Madrid 1622.
- (32) En curso de publicación.

- (33) Véase más abajo capítulo de Minerva
- (34) Viñaza ob. cit. III pág. 93ss
- (35) Ibidem pág. 103
- (36) Véase más abajo pág. 372ss.
- (37) Juan Luis ALBORG Historia de la Literatura Española Edad Media y Renacimiento Madrid 1975 pág. 570-572
- (38) G. MARAÑOZ El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar) Madrid 1952 pág. 146-147
- (39) "Quiero y es mi voluntad que una lámina grande que yo tengo de una Venus, guarnesida, se dé al Sr. D. Francisco de Ríoxa inquisidor del Tribunal del Santo Oficio de esa ciudad y cronista y Bibliotecario de Su Magestad, o se de a la persona que ordenare" (Sánchez Cantón en el Preliminar al Arte de la Pitura de Pacheco I pág. XXXVI).
- (40) Francisco PACHECO Arte de la Pintura edición Madrid 1956 I pág. 265-266
- (41) Uno de ellos sobre el tema de Apolo y Dafne y relacionado con una pintura antigua (Pacheco ob. cit. Arte I pág. 498-499).
- (42) Ibidem II pág. 171-172
- (43) Jonathan BROWN Images and Ideas in Seventeenth century Spanish painting. Princenton 1978 pág. 5-61  
El manuscrito es el nº 1713 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- (44) J. DOMINGEZ BORDONA Noticias para la historia del Buen Retiro "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 1933 pág. 85
- (45) Palomino ob. cit. pág. 923
- (46) Véase Joaquín de ENTRAMBASAGUAS Una familia de ingenios. Los Ramírez de Prado. Madrid 1943 Anejo de la "Revista de Filología Española". También La biblioteca de Ramírez de Prado Madrid 1943
- (47) Francisco FABRO BREMVNDAN Viage del Rey Nuestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón Madrid 1680 pág. 72

- (48) Palomino ob. cit. pág. 555
- (49) Ibidem pág. 565
- (50) Ibidem pág. 638
- (51) Ibidem pág. 647
- (52) Ibidem pág. 648
- (53) Ibidem pág. 647-648

152

LOS COMITENTES DE LA PINTURA MITOLOGICA

Al tratar el tema de los clientes de la pintura mitológica hemos de tocar ineludiblemente el tema del coleccionismo, otro de los terrenos de la historiografía artística española aún sin explorar.

De los coleccionistas de pintura del siglo XVII se saben pocas cosas. Carducho fue el primero en citar los nombres de varios de ellos, famosos en su época en Madrid y dar noticias sobre algunas de sus obras. Gracias a esta mención tenemos una primera relación de coleccionistas importantes de la Corte en el siglo XVII (1). Palomino y Ponz hicieron asimismo frecuentes referencias a ricas colecciones españolas de pintura, y Ceán, en el artículo de Gerónimo Fures, vuelve a repetir los nombres dados por Carducho, así como la relación de colecciones visitadas por el Príncipe de Gales en su visita a Madrid en 1623.

Además de esto, se han publicado, y se siguen publicando, inventarios de algunas de las grandes colecciones del siglo XVII (2), cuyo contenido se ha aprovechado, naturalmente, para la elaboración de esta te-

sis, pero de los cuales, desgraciadamente, muy pocos cuentan con obras españolas de mitología, por lo que no pueden servirnos a la hora de estudiar la cliente la de este género de pintura en España.

No obstante, lo que más nos interesa en este capítulo, no es tanto el número de las obras incluidas en las colecciones españolas del siglo XVII, como la personalidad de los propietarios de dichas obras, es to es, quiénes encargaban y compraban la pintura mitológica en España.

Esto, que atañe directamente a la historia del coleccionismo es lo que está aún por hacer y lo que nos priva por tanto de poder acudir a tal estudio, como fuente primordial para este capítulo (3). Así pues, trataremos de dar una visión aceptable del problema, a partir fundamentalmente, de los datos obtenidos para la elaboración del cuerpo de esta tesis.

Los clientes potenciales de pintura mitológica, en la España del Barroco, son, siguiendo de mayor a menor importancia, el rey, algunas familias de la no bleza de primera importancia, nobles de menor rango, intelectuales, familias enriquecidas recientemente, organismos públicos (especialmente Ayuntamientos, en lo que se refiere a decoraciones permanentes o effme ras) e incluso un pequeño sector del estado llano mo tivado por causas muy variadas, como veremos más adelante.

Como puede observarse, en esta escala de clien-

"

tes, falta el estamento más importante, en lo que a demanda de pintura en general se refiere, la Iglesia y las Órdenes religiosas, que tienen el papel más importante en la demanda de pintura, pero que están excluidas, en España, de la de tema profano, ya que no se sabe de encargos de mitología realizados por clérigos, no ya para los edificios religiosos, en los que es más lógica su ausencia, sino ni siquiera para sus propias residencias, cosa ésta que los diferencia radicalmente de los clérigos italianos, por ejemplo (4).

Exceptuando la Iglesia, la Corona y algunos grandes señores, pocos más podían permitirse el gran dispendio de encargar frescos para sus residencias o grandes lienzos para sus salones. No obstante, suponemos que muchas de estas obras se han perdido, ya que en la Corte por ejemplo, había residencias importantes de nobles españoles y extranjeros (numerosos banqueros y políticos genoveses, por ejemplo) de las que nada se conserva.

El tema de las relaciones patronos-pintores, es decir, comitentes-artistas, sí ha sido tratado y cuenta con un magnífico estudio hecho por Haskell y referido a la Italia del Barroco (5). Su obra, ya clásica, alude frecuentemente al papel desempeñado por reyes y nobles españoles en el patronazgo artístico italiano.

La intervención española en el mundo italiano de las artes está la mayoría de las veces en relación con la pintura profana y muy a menudo con el tema mitológico, por lo que nos son muy valiosos los datos de Haskell.

El primer cliente de la pintura mitológica en el siglo XVII español es sin duda alguna, y a gran distancia de los demás, el monarca reinante en el momento de que se trate, y especialmente, el rey Felipe IV.

A lo largo del siglo XVII reinaron en España tres monarcas y una regente, Felipe III, Felipe IV, Mariana de Austria y Carlos II, todos pertenecientes a la dinastía de los Austrias que se había distinguido siempre por su amor y protección a las artes.

En lo que a España se refiere, es necesario recordar el papel de importancia de Carlos I y Felipe II en los encargos mitológicos del siglo XVI, tanto en lienzos como en frescos para las residencias reales, y la importancia que para el futuro de la pintura española tuvieron las "poesías" encargadas a Tiziano por Felipe II y las obras de los artistas italianos llamados por el mismo rey para trabajar en El Escorial. Inauguran pues así, los Habsburgos españoles -aunque también lo habían hecho los Reyes Católicos- el mecenazgo real en la pintura, mecenazgo que será el primer motor de la evolución artística en nuestro país. ( 6 )



Los Austrias españoles del siglo XVII siguieron esta afición artística de sus antecesores del XVI, aunque no todos con el mismo interés ni la misma estimación.

El primer monarca del siglo XVII es Felipe III, de reinado no muy largo (1598-1621) pero espíritu sí bastante corto. De los gustos artísticos del rey tenemos pocas referencias, aunque al parecer, y siguiendo la tradición de sus antecesores, continuó apreciando especialmente las obras profanas de Tiziano compradas por su padre. Es famosa al respecto la anécdota, contada por Palomino a propósito del incendio del palacio del Pardo, en el que se perdieron valiosísimas pinturas de la colección real, y cuya pérdida, al serle comunicada al rey, sólo mereció la pregunta de éste sobre la Venus de Tiziano (en realidad Júpiter y Antíope) que se había salvado del fuego, comentando entonces Felipe III "pues lo demás no importa, que se volverá a hacer" (7), lo cual habla mucho en favor de la apreciación real de Tiziano pero no tanto en favor de su amor a la colección. No obstante, el devoto Felipe III, a pesar de sus limitaciones, y obligado sin duda por el incendio que había sufrido El Pardo, encargó un gran ciclo de pinturas para decorar las nuevas bóvedas del palacio, ciclo del que formaban parte algunos temas mitológicos.

Las pinturas fueron hechas en su mayoría por los artistas italianos que había trabajado en El Escorial

y los españoles que se habían formado con ellos. El programa mitológico del palacio no nos es conocido en su totalidad pues únicamente poseemos noticias parciales (8), a partir de las cuales no ha sido posible reconstruir por completo la decoración, ni determinar los temas de cada una de las salas. No obstante tratarse de un edificio de carácter profano, se dedicó gran parte del mismo a los temas religiosos que no solamente están presentes en la capilla, como es lógico, sino también en varias de las salas del palacio decoradas con temas bíblicos. La mitología ocupaba un espacio reducido que fue ampliado seguramente, no por presión del rey precisamente, pues sabemos que el tema de las hazañas de Carlos V, que fueron sustituidas por las de Aquiles, cambió al entrar Pedro de Valencia a dirigir la iconografía de las pinturas del Pardo y fue sin duda él, quien sugirió al rey los nuevos temas.

En el reinado de Felipe III pocas más son las pinturas mitológicas que se hicieron por instigación del monarca, pudiendo observarse, por la cronología de las obras incluidas en esta tesis, como la mayoría de las mitologías hechas por encargo real corresponden a los años posteriores al mandato de Felipe III.

El rey mecenas de la pintura por excelencia, fue Felipe IV. Su amor por las letras y las artes es conocido a través de numerosas anécdotas y testimonios. En el campo de las letras se suponen de su mano varios

dramas firmados por "un ingenio de esta Corte", en el de la pintura sabemos que tanto él como sus hermanos ejercitaban este arte que aprendieron con Maino ( 9 ). En Felipe IV vamos a encontrar el papel de patrón y mecenas que siempre habían desempeñado los Austrias españoles y Palomino nos da innumerables noticias, tanto de los conocimientos artísticos del rey como de su consideración hacia los pintores, con los que gustaba de conversar y observar mientras pintaban. No obstante, la gran monografía sobre Felipe IV como mecenas y coleccionista está aún por hacer y constituye uno de los temas más atractivos para los estudiosos del arte español.

Felipe IV juega un papel importantísimo en el arte del siglo XVII y no solo en el español sino también en los dos centros de mayor importancia artística en el Barroco: Flandes e Italia.

El peso de España en la política y en la economía europea del siglo XVII hacían de su rey una de las personas mejor situadas para la adquisición de obras de arte y la presencia efectiva de España en Flandes (per tenencia originaria de la herencia de los Habsburgos), y en Italia (Milán y Reino de Nápoles como posesiones, Génova como alianza y Roma como constante política) le permitían estar al tanto de las creaciones de los centros artísticos más importantes del Seiscientos e intervenir ventajosamente en ellos.

El papel que desempeñó el mecenazgo de Felipe IV en el arte flamenco del siglo XVII creemos que no ha sido suficientemente valorado y tanto Rubens como los demás pintores flamencos de su órbita, deben gran parte de sus posibilidades al monarca español que, con sus numerosos encargos y pensiones, estimulaba y sostenía buena parte de la producción flamenca (10), en la cual no son de poca importancia las mitologías encargadas para el alcázar de Madrid y para la Torre de la Parada.

En el mundo italiano, el rey de España actuaba a través de los embajadores y virreyes que le servían de "agentes" de información y compra de obras, además naturalmente, de los delegados especiales -caso de Velázquez- para la adquisición de partidas de especial interés o para la contratación de equipos de pintores igualmente importantes.

Haskell alude con breves pero certeras palabras, al papel de España en el arte italiano: "Only one power was so firmly established in the peninsula that her rules could compete on almost equal terms with the popes for the services of the leading Italian artists. Lords of Milan and Naples, enjoying the closest economic collaboration with Genoa and able at times to apply decisive pressure on Rome, the Spaniards commissioned important works from painters in all four Cities." (11) y recuerda como Felipe IV, interesado siempre en el es

cenario artístico romano, pudo en ocasiones, con uno de sus encargos, impulsar definitivamente un nuevo género o unos nuevos artistas; así sucedió, por ejemplo, con el encargo de paisajes para el Buen Retiro en 1636, dirigido a Claudio Lorena, Poussin y otros pintores flamencos que estaban empezando en ese momento, lo que supuso para ellos un apoyo decisivo, "For Claude it was decisive and, in general, the whole school of landscape painting was given a vital impulse which helped to establish its respectability"(12). Otro tanto cabe decir de los "bamboccianti" que ya aparecen registrados en los inventarios del alcázar de Madrid en 1636.

Si importante fue la intervención de Felipe IV en la pintura flamenca e italiana del siglo, decisiva fue lógicamente, su intervención en la española y esto es aún más cierto en lo que se refiere a la pintura de tema mitológico.

Felipe IV es conocido fundamentalmente como protector y amigo de Velázquez, el más grande de nuestros pintores mitológicos, y también como ávido coleccionista de las fábulas de Ribera, otro de los grandes artistas españoles del tema clásico. También se deben a su voluntad los grandes ciclos mitológicos del Buen Retiro (Zurbarán para el Salón de Reinos) y el alcázar (obras de Camilo, Carreño y Rizi), la venida de fresquistas italianos para la decoración del alcázar madrileño y

"loggie" y edificios menores del Buen Retiro, todos ellos con gran parte de tema mitológico.

Sin embargo, es fácil observar también, revisando los inventarios de las colecciones reales, como durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) ingresaron en las colecciones reales mitologías de autores españoles prácticamente desconocidos -caso de Acebedo por ejemplo- conocidos casi exclusivamente por sus mitologías para el rey -caso de Agüero- o cuyo trabajo en temas clásicos conocemos por lo efectuado para Felipe IV -caso de Matías Ximeno-. Así pues, la admiración del monarca hacia la pintura mitológica no se limitó a las obras de los grandes artistas, ya expertos en el tema, sino que, con sus encargos, promocionó el género entre pintores menores, que, de haber existido una demanda adecuada, podrían haber hecho un honroso papel en el campo de la pintura profana.

Los inventarios de las colecciones reales facilitan a este respecto valiosísimos datos que sin embargo, no han sido aprovechados hasta ahora. Una pequeña idea puede obtenerse con la comparación de dos inventarios del alcázar -residencia que poseía la colección más rica de las reales-, el de 1636 (el más completo de los que se conocen con fecha próxima a la subida al trono de Felipe IV (13)), y el de 1686 (perteneciente ya al reinado de Carlos II pero también el más completo de los que se hicieron después de la muerte de Felipe IV (14)).

Haciendo la salvedad de que en el primero estarían ya incluidas muchas de las pinturas compradas por Felipe IV en los primeros años de su reinado, y que en el segundo, se incluirían también las compradas por sus sucesores, podemos observar como el gusto de Felipe IV por la mitología se refleja claramente en los datos de estas relaciones, así las mitologías registradas en 1636 son 58, de las cuales 5 pertenecen a autor español, 15 a mano extranjera y 38 no se conoce, mientras en 1686, las mitologías son 165, 40 de autor español, 107 de autor extranjero y 18 de mano desconocida, pasando a representar la mitología del 5,7% del total de pintura en 1636, el 10,6% en 1686, y las mitologías españolas de un 0,50% en 1636 a un 10,6% en 1686 (15). El impulso dado pues a la pintura mitológica durante el reinado de Felipe IV queda evidenciado en estos simples datos.

Pero además de los cuadros, hay que tener en cuenta también las pinturas que se realizaron como decoración para las numerosísimas comedias mitológicas que se representaron en el teatro del Buen Retiro, igualmente para complacer a Felipe IV.

A la muerte del rey Felipe, y hasta la mayoría de edad de su hijo Carlos, sobrevino la regencia de Mariana de Austria, que duró, legalmente al menos, diez años (1665-1675). Este período inicia la definitiva decadencia española en la política europea; la Corona de

España pasó de intervenir en el escenario político europeo a ser centro de intervención de las demás potencias que veían próximo el fin de la dinastía austriaca. Esto puede aplicarse tanto a la regencia de Mariana como al reinado de Carlos II, sin embargo, los dos períodos muestran un aspecto distinto, en lo que al campo de la pintura profana se refiere.

Durante la regencia de Mariana la única obra mitológica que se hizo en relación con la monarquía fue, al parecer, la decoración de un techo de la Casa de la Panadería, de Madrid, en que se representaron los trabajos de Hércules, más por alusión a la genealogía mítica real que a la fábula clásica, obra, por otra parte, encargada y pagada por el Ayuntamiento de la villa.

Esta circunstancia nos permite preguntarnos si el período de gobierno de la reina viuda no será un buen ejemplo práctico de los resultados que alcanzó la educación impartida a las mujeres, aunque fuesen de la realeza, ya que, recordemos, Carducho, tratando del "entorno" que debería buscarse para las damas, aconsejaba: "y si fuere habitación de Reina, o señora, sean historias de prudentes matronas, castas y valerosas de que la Sagrada Escritura dará copia" (16). Así pues, ni la puritana reina ni su prudente confesor y consejero político, el jesuita Nithard, creyeron oportuno encargar temas tan "profanos" para ambientes tan "decorosos".



El último de los monarcas austriacos del siglo y de la dinastía fue el malogrado Carlos II, enfermo y retrasado, su silueta nos es bien conocida por los retratos de Carreño. Su relación con las artes y su patronazgo sobre ellas nos ha llegado a través de los datos que, como en tantas otras ocasiones, nos proporciona Palomino.

Palomino escribe e imprime su libro bajo el reinado del primero de los Borbones, lo que, en parte al menos, le eximía de un obligado y acostumbrado tono laudatorio hacia el monarca reinante o fallecido. Sin embargo, los hechos que Palomino nos relata y, sobre todo, el tono de las palabras que emplea siempre a propósito de Carlos II, nos transmiten un indudable afecto y posiblemente un sincero agradecimiento hacia aquel personaje desgraciado de la realeza española, tan rigurosamente juzgado por los textos históricos.

Leyendo a Palomino no se pensaría en la anormalidad e incapacidad del personaje, y su texto deja traslucir más bien una comprensión y relación muy aceptable con el mundo artístico y un mecenazgo bastante satisfactorio.

Palomino nos habla de las conversaciones frecuentes y afectuosas del rey con los pintores, de su gusto por las artes y de su intervención en este campo, al parecer efectiva en algún caso (recordemos los pa-

sajes en que refiere las quejas de Lucas Jordán, presentadas personalmente al rey y subsanadas por él mismo ( 17 ).

Durante el reinado de Carlos II se emprendió de nuevo la decoración interrumpida de algunas obras reales: salas del alcázar, techo del Casón del Buen Retiro, y, como de costumbre, se acudió a Italia en busca de pintores para la realización de las obras de más envergadura. En esto pues, desarrolló Carlos II un papel muy similar al de su padre y bisabuelo (recuérdese de nuevo la importancia de Jordán en el desarrollo de la pintura española de finales del XVII y principios del XVIII) y podemos reconocer en él las típicas características de los Austrias anteriores. Incluso es posible que la única decisión enérgica que tuviese durante su reinado fuese la relacionada con su colección artística, pues conocida en su firme oposición al deseo de Mariana de Neoburg de enviar fuera de España algunas obras de la colección real como presentes para su familia alemana.(18).

En lo que se refiere a la pintura mitológica, se hicieron bajo el reinado de Carlos II dos ciclos importantes de este tema, uno en el alcázar de Madrid (la Historia de Psiquis y Cupido pintada por Sebastián MUÑOZ, Arredondo y Vanchesel) y otro en el Buen Retiro (el techo del Casón con la Historia de la orden del Toison pintada por Lucas Jordán), además de los nu

merosos lienzos independientes de Jordán y Palomino especialmente.

Todo esto hace que Carlos II no pueda ser enjuiciado, desde el punto de vista de la historia del arte, como un monarca nefasto y atrasado, sino que su personalidad fue, por el contrario, mucho más favorable para las artes que la de algún otro monarca posterior, supuestamente "ilustrado".

Después de los monarcas, y excluida la Iglesia, como hemos visto anteriormente, la segunda fuente de demanda importante, en lo que a pintura mitológica se refiere, proviene de algunos nobles españoles cuyo patrimonio permitía la búsqueda, en algún caso costosa, de tales obras y cuya educación facilitaba la apreciación de la fábula clásica.

Echando siempre un vistazo a los antecedentes del siglo XVI, podemos recordar el precedente del marqués de Santa Cruz, cuyo papel en la pintura mitológica española no ha sido tampoco estudiado. El encargo de un palacio en El Viso decorado casi totalmente con historias profanas y en gran parte sacadas de la fábula clásica, puede considerarse uno de los de mayor envergadura hecho por un noble español y, desgraciadamente, sin muchas imitaciones posteriores. (19)

También en cuanto a status coincide el marqués de Santa Cruz con los grandes mecenas del siglo XVII, como ellos poseía una sólida posición económica y como

ellos hacía frecuentes viajes a Italia donde, el contacto con las pinturas profanas era usual y servía para dar prestigio a su poseedor.

Como no se trata de hacer un estudio estadístiico de los clientes de la mitología durante el siglo XVII vamos a referirnos sólo a tres, cuyo peso en el arte español es considerable. Los tres ejercieron de virreyes en Nápoles y de embajadores en Roma (uno de ellos solo con carácter extraordinario) y todos ellos pertencieron a familias de importancia en la nobleza españaola. Los tres son también, probablemente, los mejores representantes del mecenazgo ejercido por la alta nobleza, desgraciadamente no muy frecuente en nuestro país.

Los tres casos que vamos a estudiar aprovecharon su estancia en Italia para enriquecer sus colecciones, tanto por la abundancia y calidad de las obras vistas en aquel país, como por los cuantiosos ingresos que sus cargos les proporcionaban. Esto último es más evidente en el caso de Monterrey que volvió con grandes riquezas a España y a cuya administración pésima se oponía, en Nápoles, la excelente de su padre, también virrey (20), y menos en el caso de Ribera y Heliiche, cuyos gobiernos fueron incluso ventajosos en muchos aspectos para el virreinato, y que antes de ir a Italia ya mostraron gran interés por las colecciones artísticas y protegieron a numerosos pintores españoles. Si en estos dos últimos casos, el contacto con Italia sirvió para

estimular su afición, ya desarrollada en España, es indudable que en términos generales no fue así, y que la mayoría de los nobles españoles con funciones políticas en Italia iniciaron allí su afán coleccionista, reuniendo colecciones que servirían para prestigiarlos socialmente en España y para invertir en Italia unos fondos económicos de fácil adquisición.

Es notorio como la alta nobleza española no promocionó la pintura profana, ni a través de la decoración de sus casas ni a través de encargos de obras independientes; sus encargos fueron fundamentalmente de pintura religiosa y su patronato de conventos, y, si bien todo ello va estrechamente relacionado con la disminución de la capacidad económica de España durante el siglo XVII, el aprecio de la pintura mitológica va unido también, creemos, a un factor cultural siempre descuidado en España, donde además se enfrentaba artificialmente lo profano y lo religioso, considerando esto último más "genuino" y menospreciando el primer género la nobleza, salvo escasas y por ello más honorables excepciones.

Por todo esto es más de apreciar el papel desempeñado por Felipe IV durante el siglo XVII. El ejemplo del rey en el campo de las artes sirvió de pauta, gustosa o forzada, para la nobleza cercana o anhelante de la Corte.

Cronológicamente, el primer gran coleccionista es FERNANDO ENRÍQUEZ DE RIBERA, duque de Alcalá y Adelantado de Andalucía, en cuya ciudad de Sevilla estaba la residencia familiar desde época medieval.

La casa del duque de Alcalá, conocida modernamente con el nombre de "Casa de Pilatos", era una de las mansiones más ricas de Sevilla, y es famosa aún hoy por su colección arqueológica que contiene piezas de primera calidad, la mayor parte de ellas traídas de Italia en el siglo XVI por don Per Afán de Ribera (1509-1531), primer virrey de Nápoles de la familia Ribera y tío abuelo del que ahora nos ocupa.

El duque de Alcalá fue, al decir de sus biógrafos (21), persona muy interesada por las letras y las artes ya desde la infancia, buen latinista y escritor él mismo de poesías, algunas de las cuales han sido publicadas (22). También practicó con cierta asiduidad la pintura y se han conservado algunos dibujos de su mano. Era famosa su biblioteca que contaba con 5.000 volúmenes traídos por su tío de Italia, y con otros miles comprados por él mismo (23), y que estaba colocada en uno de los salones más famosos de la casa, descrito por Rodrigo Caro con admiración y destruido en el terremoto de 1755 (24).

En su casa se reunía una de las famosas academias sevillanas y entre sus amigos y protegidos se contaban Juan de la Cueva, Jáuregui, Rodrigo Caro y Lope de Ve-

ga, quien, en unos famosos versos, dedicados al padre y al propio don Fernando, le llama "Príncipe cu ya fama esclarecida/ Por virtudes y letras será eterna" ( 25 ).

A lo largo de su vida desempeñó Ribera varios cargos políticos, siendo virrey de Cataluña con Felipe III y embajador extraordinario en Roma (1625), virrey de Nápoles (1629-31) y Capitán General de Sicilia (1632-35) durante el reinado de Felipe IV.

El interés del duque de Alcalá por la pintura de tema mitológico le venía de fecha muy temprana y es precisamente su casa sevillana uno de las que más mitologías acumuló durante el siglo XVII y de las que mejor y más han conservado su pintura de tema profano ( 26 ).

El primer encargo de pintura mitológica hecho por el duque de Alcalá y del que tenemos noticia, son las fábulas pintadas por Pacheco (1603-4) para el gran salón de su casa (apoteosis de Hércules) y una de las salitas menores (Prometeo). A estos últimos años debe corresponder también el Olimpo pintado en otra de las salas y que demuestra el gusto del duque por la fábula clásica. Todas estas pinturas serán estudiadas en sus capítulos correspondientes (27 ).

De su larga estancia en Italia tenemos noticias relacionadas con las artes a través de Pacheco, quien nos cuenta como en su primer viaje oficial a Roma, como

embajador extraordinario de Felipe IV ante el nuevo Papa Urbano VIII, se hizo acompañar del pintor Diego Rómulo, hijo de Rómulo Cincinato, quien realizó allí el retrato del papa Barberini (28 ). También nos dice Pacheco como el duque dedicó parte de su tiempo a visitar y adquirir obras de arte y así sabemos hizo copiar las famosas bodas Aldobrandini romanas, descubiertas pocos años antes en Roma, y envió la copia a su palacio de Sevilla, donde la vio Pacheco (29 ).

Más tarde, durante su virreinato en Nápoles, aprovechó el duque de Alcalá para mantener contáctos más estrechos con el mundo artístico italiano y, naturalmente, para hacer adquisiciones de pintura, no solo en Nápoles sino también en Roma. Haskell lo señala como uno de los promotores de las "bambocciate", género muy mal visto entonces en los ámbitos oficiales romanos y cuyos autores llevaban una vida bohemia, al margen de lo acostumbrado en un artista romano; precisamente uno de los "bamboccianti" más representativos, Van Laer, dedicó una serie de ocho grabados de animales al virrey ( 30 ).

El contacto del duque con el pintor Ribera debió establecerse en fecha muy temprana pues en una carta del duque de Alcalá de 1625, se dice como entre diciembre de 1620 y febrero de 1621, el pintor había hecho para el duque unos grabados sin mencionar el tema (31) y más tarde, durante su mandato en Nápoles, realizó el



retrato de Magdalena Ventura, de los Abruzzi (la Mu-  
jer barbuda de la actual colección Lerma de Toledo)  
por encargo del duque de Alcalá, según hizo constar  
Ribera en la inscripción hecha en el mismo cuadro:  
"por orden de Fernando II, III duque de Alcalá y vi-  
rey de Nápoles, 1631". Se trata de uno de esos cua-  
dros hechos como retrato del natural para testimonio  
y recuerdo de anormalidades físicas que, al parecer,  
el duque gustaba de poseer como "rareza" de la natura  
leza.

Demostrado pues el interés de Alcalá por la pin-  
tura es fácil imaginar la riqueza de la colección  
que acumuló durante su virreinato (32 ).

El inventario de sus bienes, hecho para la almo-  
neda que tuvo lugar en Génova el año de su muerte  
(1637), recoge 144 pinturas de las cuales 42 son re-  
ligiosas, 71 profanas y 31 no se especifican. La co-  
lección es en realidad, más rica en piedras, metales  
y objetos preciosos, que en pintura, aunque se mencio-  
nan los nombres de Tiziano, Ribera y "Caragolo" (Ca-  
rraciolo (?), como autores de algunas obras (33 ).

El documento original consultado por nosotros  
consta de 29 páginas, pero no ofrece el interés que  
podía esperarse de él en lo que a pintura se refiere,  
ya que la relación de los cuadros es muy escueta y  
muy raramente se menciona el nombre del pintor. Sin

embargo, un reflejo de la espectación que despertó la venta de la colección nos lo da el nombre de los compradores, entre los que aparecen las familias más relevantes de Génova (Cattaneo, Negro, Spinola, Palavicini, Centurione, Imperial, Sale, Galli) y algunos otros de origen español, como Sandoval, Avellaneda, Alonso de Cárdenas, Diego de Santa Cruz, el marqués de Alcañices, Juan Antonio de Herrero (secretario del duque) y don Francisco de Cameros (camarero del duque de Alcalá), estos últimos encargados de los bienes de don Fernando ( 34). El inventario resulta interesante sin embargo por otros datos que da sobre la valoración de la pintura en aquella época (se pagan 682 reales por un "Bambocci", 200 por un cuadro de Tiziano y 209 por un dibujo de Rafael]. También es curioso observar como el interés de la duquesa viuda no se dirige hacia la pintura sino hacia los objetos preciosos que se reserva (cadena de oro, cajas de oro, escritorio de ébano y marfil). La almoneda duró desde el 19 de mayo de 1637 hasta el 12 de junio del mismo año y no recoge, lógicamente, las obras de la colección del duque que habían sido ya enviadas a España, entre las que se encuentran algunas de las más conocidas (35).

Este pues fue el primer mecenas importante del siglo XVII, uno de los más interesados en la pintura mitológica cuyo género promocionó tanto dentro como fuera de la península.

El segundo coleccionista importante para nosotros

„

es Manuel de Zúñiga y Fonseca, conde de Monterrey, hoy conocido sobre todo por su famosa fundación de Salamanca, el convento de las Agustinas, enriquecido con bellas y valiosas obras de arte, en su mayoría italianas. (36)

El conde de Monterrey estuvo larga temporada en Italia sirviendo a Felipe IV en los dos puestos más importantes de aquel país, primero como embajador en Roma (1628-1631) y luego como virrey de Nápoles (1631-1637), cargos que ejerció con la poderosa ayuda de su cuñado el conde duque de Olivares. Tanto en una como en otra ciudad era conocido Monterrey como uno de los mejores clientes de obras de arte de todas clases. Haskell lo destaca como "the most conspicuous Spanish patron in Italy during the first half of the century" (37).

Fue Monterrey quien atendió a Velázquez durante su primer viaje a Roma, facilitándole la residencia en la villa Medici y atendiéndole cuando fue atacado de fiebre, "así por sus prendas como por lo que Su Majestad le honraba" como puntualiza Palomino (38).

Durante estos años y dada su experiencia y relación en el mundo de las artes romano, sirvió también al rey como "agente artístico", adquiriendo para él las dos obras de Tiziano más admiradas en la Roma del Seiscientos y de las que más habían influido en la vuelta al venecianismo de la pintura romana, la Baca-

nal y la Ofrenda a Venus (hoy en el Museo del Prado), compras muy comentadas en los círculos romanos y que suscitaron la indignación de todos los italianos (39).

Al marchar para su nuevo puesto en Nápoles, Monterrey siguió empleando a artistas conocidos en Roma, Domenichino, Lanfranco y naturalmente los napolitanos, tanto con encargos para su propia colección como para el palacio del Buen Retiro que por entonces se estaba equipando en Madrid (y construido, como es sabido, por mandato de su cuñado el conde duque de Olivares) y para su fundación de Salamanca. (40)

De esta etapa son las mitologías de Ribera que el conde trajo a España y por lo que es mencionado Monterrey en este trabajo.

En 1637, al término de su virreinato, Monterrey volvió a España con la colección más rica de todas las trasladadas hasta entonces de Italia a España. En noviembre de 1638 se contrata en Madrid con los carreteros de Cartagena, el transporte de las obras llegadas de Italia y destinadas a Salamanca, ("cajas de piedras mármoles, rejas de bronce, bultos de entie rros y otras cajas de distintas cosas todas para la iglesia y fundación de Salamanca"), las cuales se transportaron en cien carros de bueyes, cada uno con una carga de 40 a 50 arrobas ( 41 ).

En Madrid se construyó también Monterrey una casa en el Prado con galería famosa de esculturas y pin

turas.

La casa, situada en el solar ocupado actualmente por el Banco de España fue comprada en 1627 por Monterrey y sirvió en diversas ocasiones para fiestas y comedias con asistencia de la familia real. Hasta 1639, al regresar Monterrey de Nápoles, no se empezaron las obras más importantes, realizadas por José Almeda según trazas de Juan Gómez de Mora (42). Lo más famoso de la casa era la Galería, ya mencionada, abierta al Prado de San Jerónimo y con ocho nichos para las esculturas mejores de la colección del conde; en ella se colocaron también los mejores cuadros (43).

En 1653, al morir Monterrey, las obras pasaron a su viuda y después a su sobrino Luis Méndez de Haro, haciendo la tasación de las obras en esta ocasión el pintor Antonio de Pereda. Entre las pinturas destaca la importancia de los temas mitológicos (39, es decir, el 14,5% del total de la colección (44), entre las que se encuentran varias obras de Ribera.

La colección formada por Monterrey estuvo no obstante, más atenta a la calidad que a la cantidad, a juzgar por el último inventario, y está constituida fundamentalmente por obras de artistas italianos. En lo que a mitología se refiere es significativo que del género, tan del gusto de Monterrey, solo aparezcan como españolas, las obras de Ribera, que es junto a Velázquez, el español de mayor calidad en el género y que, en realidad, fueron hechas y adquiridas en Nápoles y dependen por tanto del ambiente italiano.

El último coleccionista de mitología que vamos a tratar pertenece a la segunda mitad del siglo y es, como los anteriores, un personaje famoso, tanto en la Corte españo

la como en el mundo italiano. Se trata de Gaspar Méndez de Haro, marqués del Carpio y de Heliche, hijo del segundo valido de Felipe IV, don Luis de Haro, sobrino del conde-duque de Olivares y del conde de Monterrey -ambos muertos sin hijos- y por lo que su familia reunió tres de las más importantes herencias del siglo XVII. Don Gaspar casó además con Antonia de la Cerda, de la casa de Medinaceli.

El marqués de Heliche fue uno de los personajes más famosos de la corte de Felipe IV, conocido por sus excentricidades. Bertaut, en sus noticias de España de 1668, dice que era el noble español que vivía más a la francesa, "el hombre más feo del mundo, casado con una mujer bellísima" (45).

Hasta 1662 disfrutó de altos cargos en la Corte, siendo nombrado por Felipe IV, Montero Mayor, Alcaide del Buen Retiro, del Pardo y de otros Reales Sitios. Estaba encargado además de organizar las comedias que se representaban para el rey en el Retiro, misión posiblemente muy acorde con sus aficiones artísticas manifestadas desde fecha muy temprana.

Cuando apenas tenía 22 años, se realiza el primer inventario conocido de sus bienes. Entonces, 1651, poseía el marqués más de 300 pinturas, destacando entre ellas varias obras de Velázquez y bastantes mitologías, entre ellas la famosa Venus del espejo de Velázquez, y varias copias de fábulas de Tiziano hechas por Mazo (46).

En 1660 compró la finca de la Moncloa en las cercanías de Madrid. Para decorar sus casas, tanto la que tenía en Madrid -Huerta de San Joaquín- como la de la Moncloa, llevó a los fresquistas italianos que el rey había traído de Italia para las pinturas del alcázar y así, una vez terminadas las pinturas de palacio, pasaron Mitelli y Colonna a las órdenes de Heliche, quien

les empleó para aquellas obras en las que los italia nos estaban más especializados y los españoles peor dotados: frescos y mitologías, lo cual demuestra el acierto del marqués para cuestiones de arte.

Por mandato de don Gaspar pintaron la fábula de Narciso en la ermita de San Pablo del Retiro y poco después las casas del propio marqués en Madrid: Huerta de San Joaquín -con la figura de Atlante entre otras- y Huerta del camino del Pardo (47), es decir, la nueva casa de la Moncloa, recién adquirida. Esta última residencia debió ser especialmente fastuosa según nos la describe Palomino, y en su decoración, dirigida por Carreño y Rizi, tuvieron papel muy importante las pinturas mitológicas, que se hallaban pre sentes tanto en originales, como en copias de las obras más célebres de palacio (48).

En 1662 tuvo lugar el famoso atentado, frustrado, contra el rey en el Retiro y a partir de entonces quedó Heliche apartado de todo cargo real, hasta 1672 siendo ya regente Mariana de Austria.

En los años intermedios tuvo lugar su participa ción en la guerra de Portugal, donde quedó preso 4 años, y poco después realiza su segundo matrimonio con Teresa Enríquez.

A Italia fue como embajador, llegando a Roma en 1675, al parecer acompañado de las piezas más ricas

y queridas de su colección, entre ellas la Venus de Velázquez, y al poco de llegar a Roma visitó detenidamente la galería de Carlo de Rossi ( 49) y asistió a la subasta de la colección del cardenal Massimi que murió aquel mismo año, en ella adquirió algunas antigüedades de la colección cardenalicia, que mandó dibujar para publicar después como objetos de su colección, según puede leerse en la cubierta del cuaderno en que los reunió ( 50); también adquirió dos célebres retratos de Velázquez, el de Doña Olimpia Pamphili y el del propio titular de la colección ( 51 ), demostrando así su interés por la obra de Velázquez, ya que no por los retratos que no eran "ni parientes ni célebres ya" como recuerda un comentarista de la época.

El interés de Heliche se extendía sin embargo a todo tipo de género artístico y así, además de las antigüedades y las pinturas, sabemos que se interesó por la escultura contemporánea -compró obras de Bernini- y por el dibujo, reuniendo 30 volúmenes de diversos autores contemporáneos (52 ). También en 1691 se citan 19 dibujos de Rubens que le fueron enviados a Heliche desde Flandes por Pedro de Oreytia Vergara(53).

Sin embargo, su actividad no se limitó a las compras de obras valiosas sino que él mismo fomentó la creación artística. Su artista favorito era Carlo Maratta y todas las semanas visitaba personalmente los



estudios de algunos otros pintores como Berrettoni, Giuseppe Ghezzi, Grimaldi, protegiendo al joven Paolo de Matteis y haciendo encargos directos como el realizado a varios artistas romanos, solicitando "cualquier tema con tal que representase algún aspecto de la Pintura" (54).

En su casa romana mantuvo abierta una academia durante aquellos años, dato que sin embargo, solo conocemos por noticias marginales (55) ya que no existe una investigación sistemática de la vida, la política o el mecenazgo del marqués del Carpio (56).

En 1683 el marqués de Heliche es enviado como virey a Nápoles donde aumentó su colección de 1.000 a 1.800 piezas. Allí acogió a Lucas Jordán como pintor favorito y este decoró su palacio, cuya riqueza artística impresionaba a los visitantes (57).

En 1687 murió en Nápoles el marqués y comenzó la dispersión de su colección. De las obras que poseía en Nápoles se hizo un inventario en 1687 y 1688 y a juzgar por las noticias conservadas, la colección del marqués dio más pesar que alegría a sus herederos. Desde un primer momento se pensó en vender rápidamente la colección tan apreciada por Heliche. Para ello existían dos inconvenientes, uno, que el valor era tan grande "que no hay quien pueda comprarla si no es que sea el Emperador o Rey de Francia", y otro, que las pinturas habían sido tasadas en Roma anteriormente con un precio alto y al volver a tasarlas en Nápoles

se rebajaría el valor considerablemente, pues incluso se insistía allí en que bastantes de los cuadros del marqués no eran originales sino copias, que al ser tasadas de nuevo disminuirían de precio (58 ).

La marquesa del Carpio decidió finalmente proceder a la venta de las pinturas según la primera tasación hecha en Roma y mandó pasar "avisos al Imperio, a Roma, a Florencia, París y demás Cortes", es decir, a los únicos centros especializados y ricos que podían apreciar y pagar los cuadros reunidos por su marido.

En cuanto a su colección en España, sabemos que el marqués había enviado antes de su muerte, numerosas piezas de su colección italiana a España, según consta en documentos de embarques realizados desde 1679 a 1687. Los cuadros se enviaron en 1686 en dos naves inglesas una de las cuales al parecer, naufragó perdiéndose la mercancía (59 ).

El conjunto de las obras artísticas que el marqués de Heliche poseía en España fue vendido en almoneda en 1695. Las pinturas fueron tasadas por Coello y Donoso ( 60 ) y en su larga lista figuran sobre todo pinturas de tema religioso y autores como Rubens, Van Dyck, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Caravaggio, Ribera y Velázquez. La abundancia de primeros nombres en la relación, así como la disparidad de la tasación (hay lienzos de Rubens de 51.000 reales y otros de

5.000 , un Caravaggio de 666 reales, dos Velázquez de 550 , etc.), testimonian que ésta se hizo más bien por "estilos" y que, como advirtieron ya sus testamentarios de Nápoles, en la colección existían muchas copias.

Es así pues como se dispersó finalmente la colección reunida con tanto interés por el marqués de Heliche.

A pesar de no poseer una gran monografía sobre Heliche, como hemos dicho anterioremente, su papel en el mundo artístico del siglo XVII, fue, como vemos, muy importante, incluso ha sido resaltada su labor más aún en Italia que en España. Haskell lo menciona entre los grandes "patronos" de la Italia del Seicento: "Among all the viceroys of the second half of the seventeenth century one man stands out far above the rest both for his political ability and for his distinction as an art patron- a combination of qualities that was by no means frequent" ( 61 ).

En lo que se refiere a la pintura de tema mitológico, Heliche fue desde el principio uno de sus mayores promotores, ya en su etapa madrileña, apreciando el valor estético de la fábula clásica no solo con el encargo de lienzos independientes -uno solo de los cuales , la Venus de Velázquez, habría bastado para darle fama posterior- sino de ciclos completos para la decoración de sus casas, las cuales, tanto por el tema

como por los artistas que intervinieron en ellas, estaban situadas en la vanguardia de la pintura europea del XVII.

Como ya dijimos al principio, no intentamos en este capítulo dar una relación de todos los coleccionistas españoles de pintura mitológica, por lo que al tratar más detenidamente las tres figuras anteriores, solo hemos intentado llamar la atención sobre tres de los personajes más importantes en el mundo del coleccionismo español y a los que consideramos representativos de una alta nobleza española que era, en potencia, clientela muy importante para la pintura mitológica.

Después de la monarquía y de la alta nobleza, de economía más saneada, existen otros asiduos y potenciales clientes para el tema profano que pertenecen a una nobleza de menor rango en la escala oficial, dotada de menos recursos económicos, y a intelectuales, que por razón de su dedicación, eran propicios a gustar del tema clásico y que, en el caso de acceder a un cierto nivel económico, gastaban parte considerable de sus rentas en este tipo de pintura. De ambos casos -frecuentemente mezclados- existen ejemplos representativos en el mundo del XVII español.

De la pequeña nobleza recordaremos los casos de Francisco de Rojas y Guzmán, conde de Mora, a quien hemos citado a propósito de las bibliotecas ( 62 ).

El conde de Mora favoreció el ambiente literario y artístico de Toledo a principios del siglo XVII, Su casa dotada de rica biblioteca, acogió gustosa a escritores y pintores que se reunían en "algunas tardes del invierno para divertir con pláticas suaves el importuno frío" ( 63 ). A las reuniones asistían, además del conde, también cultivador de las letras, Lope de Vega, Tamayo de Vargas, Francisco de Céspedes (nieto del Brocense) y Elisio de Medinilla, el poeta protegido del conde que nos da noticias sobre su señor. Las reuniones se celebraban en la biblioteca y los diálogos, transcritos por Medinilla, y en los que eran tema usual las letras y la mitología clásica, intentaban rememorar no solo la mítica academia de Platón sino las más cercanas y conocidas academias platónicas de Italia. Para dar público testimonio de sus intenciones y como medio de inspiración para los asistentes, el anfitrión encargó a Maino -el pintor también erudito, que vivía por aquellos años en Toledo y que sin duda asistía igualmente a las reuniones- la serie de Apolo y las Musas de que hablamos en su capítulo correspondiente, un ciclo de diez lienzos que constituye uno de los encargos de más importancia hechos por un particular fuera de la Corte.

Otro de los personajes representativos es el conde de Villalcázar de Sirga, dueño de la Hacienda de Santo Tomás en Málaga (hoy El Retiro en Churriana), donde se hizo construir una residencia señorial en el

siglo XVII y para cuya decoración encargó a Juan de la Corte los lienzos de la Serie de Troya, milagrosamente conservados aún hoy en su lugar y ambiente original, y que estudiamos también en su capítulo correspondiente ( 64 ).

Otro tanto puede decirse de muchas familias de la baja nobleza, o de la burguesía, que se establecieron en la Corte y cuya casa intentaba ser un remedo de los grandes palacios; en ellas había siempre unas salas de recepción pública donde abundaban las obras profanas y era relativamente frecuente encontrar mitología.

Estas casas que, naturalmente, proliferaban más en Madrid, se han ido perdiendo, probablemente por su modesto aspecto exterior que invitaba a no considerar interesante el interior ( 65 ).

De estas residencias tenemos sin embargo testimonios importantes, tales como la llamada Casa Puerta madrileña (en realidad Casa Huerta dicho correctamente), de la que tenemos relación de sus pinturas, con presencia efectiva de la mitología ( 66 ), como la Huerta de Juan Fernández, próxima a la actual calle de Alcalá, alabada incluso en comedias contemporáneas que hablan de sus cuadros, estatuas, arquitectura y "grutescos" ( 67 ) y la de doña María de Vera Barco y Gasca, en Boadilla del Monte, con numerosas esculturas y pinturas mitológicas aunque muchas de ellas sin nombre de autor ( 68 ).

En todas ellas la mitología estaba destinada a enriquecer la casa confiriéndole el mismo prestigio que daba a otras de categoría social superior (69 ).

Pero además de esta pequeña nobleza, la mitología era también requerida por una clase de intelectuales que, por vocación y formación, apreciaban la fábula clásica. Esto lo vemos perfectamente representado en el poeta Arguijo, cuya casa de Sevilla poseyó una importante colección de obras de arte y de la que se conserva el techo con la representación de la Asamblea de los dioses ( 70 ), y en la casa más famosa de todo el siglo XVII, en lo que a colecciones se refiere, la famosísima mansión de Lastanosa en Huesca.

La casa de don Vicencio Juan de Lastanosa estaba situada en el Coso de Huesca y la riqueza de sus colecciones, a la par que la personalidad de su dueño, merecerían sin duda que le hubiéramos dedicado más atención, cosa que no hemos hecho porque, si bien la riqueza artística era inmensa y la presencia de la mitología numerosa, no habían en ella, que sepamos, más que una pintura mitológica española.

Era don Vicencio uno de los coleccionistas más expertos, historiador, erudito y mecenas de primera importancia en Aragón. Entre sus protegidos el más conocido es Gracián que le dedica algunas de sus obras y quien describe las riquezas de su protector y amigo de forma alegórica en el Criticón. El precepto de Lasta-

nosa "la verdadera nobleza emana de la virtud y nada ensalza y dignifica tanto como el trabajo" (71), nos coloca junto a un verdadero avanzado de su época, en línea con algunos de los arbitristas más famosos.

La casa de Lastanosa fue visitada dos veces por Felipe IV, y también por el condestable de Castilla y por el duque de Orleans (72), que acudieron a admirar sus ricas y variadas colecciones y que, al ser Lastanosa un experto, es de suponer contarían realmente con piezas de auténtico valor.

La descripción más completa de la casa es la que hizo Ustarroz y en ella se describe gran cantidad de pinturas mitológica, si bien de autores extranjeros o no mencionados; se cita varias veces a Correggio, Cam biaso, Carracci, Spranger y solo aparece un Júpiter y Antíope de Micer Pablo (73).

Sin embargo el amor a la mitología de Lastanosa es de un carácter distinto al de Arguijo ya que aquél lo hace con afán coleccionista, incluyendo los cuadros en la misma categoría que las monedas, antigüedades y otros objetos coleccionables.

También hay que tener en cuenta en el estudio de los comitentes de pintura mitológica, a los organismos públicos, que eran los encargados de preparar festejos y conmemoraciones, para lo cual recurrían siempre a la mitología que, alegorizada, servía mejor que ningún otro género a los propósitos decorativos y propagandís



ticos de tales corporaciones. Entre ellas las más importantes eran los Ayuntamientos que muy frecuentemente, en el caso de la Corte y de algunas ciudades de especial significación (Sevilla por ejemplo), debían organizar el recibimiento oficial de personajes reales. Esta ocasión daba lugar a un uso masivo de la mitología que dominaba la calle durante algún tiempo, dando así ocasión a un conocimiento popular del mito "interpretado" de l mayor interés. Como veremos posteriormente, la categoría y extensión de tales obras, convertía a los organizadores en unos de los clientes más importantes del género mitológico.

Finalmente, la última demanda potencial de pintura mitológica a considerar, proviene del "estado llano" es decir, de aquellas personas con un mínimo de poder adquisitivo que por gusto propio, o inducidos por la moda, o más generalmente, por el deseo de imitar a las clases superiores, se interesaban por la mitología, más por intereses de tipo sociológico que estético.

Esta última clase de clientes es la más difícil de conocer en nuestro país ya que no existe ningún estudio de mercados artísticos y es difícil saber si hay tan siquiera datos suficientes para hacerlo en este momento. No obstante, pensamos que ciudades como Sevilla, con población considerable y riqueza aceptable, con presencia importante de comerciantes y extranjeros, y una cierta educación estética generalizada a través de las numerosas obras públicas de calidad artística, y ,

sobre todo, centro de exportación artística para América y por ello dotado de numerosos talleres de tono medio, puede tener datos suficientes para iniciar tal estudio. Otro tanto puede decirse de Madrid donde la Corte y las fiestas, con su permanente ejemplo, impondrían la difusión del arte profano a una escala más popular.

Hoy por hoy se puede contar únicamente con los testimonios que aporta la literatura, numerosos y valiosos en el siglo XVII (y que tan bien han sido aprovechados por Julián Gallego por ejemplo (74). El teatro del Siglo de Oro es también fuente muy útil para este tema, pues además de los datos, nos da la opinión popular, expresada en diálogos vivos y espontáneos, más próximos a lo que realmente debía opinarse en las calles españolas del siglo XVII sobre la materia.

Como ejemplo del equipamiento y uso de la pintura profana en una vivienda ciudadana de tipo medio, en el siglo XVII, puede servirnos la descripción que hace Castillo Solórzano en una de ~~las~~ comedias.

La obra, El Mayorazgo figura, sitúa una de sus escenas en la casa de una dama madrileña acomodada; a ella llegan una amiga, su criada y un escudero, quienes comentan el aspecto de las salas y su decoración:

Inés: "Hermosa sala"

Da. Elena: "¿No celebráis las pinturas?"

"

Urbina: "En esta amenaza a Adonis  
El cerdoso jabalí  
Por dejarle a buenas noches;  
Aquí Europa surca el mar,  
Combatida de temores  
En la taurífera piel  
En que se disfraza Jove."

Da. Elena: "Historia entendéis Urbina."

Urbina: "Desto de transformaciones,  
Sé mucho."

Da. Elena: "Este camarín responde  
A esta sala; en él se ven  
Países, medallas, flores,  
Y algunos buenos retratos.  
De los pinceles mejores  
Desta corte." (75)

El diálogo nos da idea pues de las obras profanas más usuales y de su distribución en la casa (76).

Lo que sabemos del mercado artístico español del siglo XVII nos da una visión coincidente en algunos aspectos, con la del mercado italiano mejor conocido.

La pintura de "categoría" se sigue considerando algo correspondiente a clases superiores y el comercio callejero de las obras degrada la opinión sobre sus autores (77), provocando la protesta general del gremio que se ve así afectado en su "status". Los géneros pictóricos son también desigualmente apreciados, ocupando el puesto más alto la pintura religiosa y realizándose el

comercio de las obras inferiores, "escenas de género" (y seguramente las mitologías populares que conocemos), a través de los mismos vendedores de colores e instrumentos para el arte de pintar ( 78 ).

Si en Roma, la Academia de San Lucas prohibió a sus miembros tratar con comerciantes por considerar "serious, lamentable indeed intolerable to everybody to see works destined for the decoration of Sacred Temples or the splendour of noble palaces, exhibited in shops or in the streets like cheap goods for sale" ( 79 ); en Cádiz, en la segunda mitad del siglo XVII, algunos pintores se quejaron de que los cuadros religiosos se vendieran en las calles de la ciudad pregónándolos "como si fueran otra mercancía cualquiera", lo que provocó la prohibición de tal práctica bajo ex comunión ( 80 ).

Estos vendedores callejeros y los pequeños comer ciantes debieron ser sin embargo, los proveedores de la pintura mitológica tímidamente solicitada por el público en general, que trataba tal vez de ver representada en imágenes "cultas" las ideas superiores sim plificadas a través de la fábula, tales como la lucha del Bien contra el Mal, el castigo a la soberbia, el premio a la virtud, o quizás simplemente escenas profanas de contenido placentero, difícil de representar de otra manera, sin la justificación de la fábula. Es to último sin embargo, por los ejemplos que se han con

- 194 -

servado de mitologías populares, es muy difícil de asegurar, y algunos, incluso apoyarían más bien la tesis contraria.

NOTAS

- (1) Vicencio CARDUCHO Diálogos de la Pintura s.l. 1633 diálogo 8º fol. 148-151
- (2) También da noticias interesantes sobre colecciones de la nobleza, el conde de Casal en su artículo Resplandores de la decadencia (Influencia de la nobleza española en la cultura del siglo XVII) "Arte Español" 1930 pág. 30-41.  
Un buen resumen de las colecciones conocidas hasta 1965 da Pérez Sánchez en su Pintura italiana del siglo XVII en España (Madrid 1965 pág. 63ss y 583-584). Además de las publicaciones independientes sobre colecciones determinadas, se pueden obtener datos interesantes en las publicaciones de cuerpos documentales como los efectuados por García Chico, López Martínez, Pérez Pastor, Saltillo y Zarco, por no citar sino a los más representativos. Modernamente es de gran interés para este tema el trabajo de Mercedes Agulló Cobo Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII (Granada 1978), que incluye buen número de inventarios y noticias sobre colecciones privadas de pintura que testimonian una considerable presencia de la mitología en ellas, aunque no se suele mencionar el nombre del autor de las pinturas, por lo que, como de costumbre, es de muy limitado aprovechamiento para nuestro trabajo.  
Una obra histórica reciente y muy útil para el conocimiento de los coleccionistas del siglo XVII, es la de Janine FAYARD Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746) (Genève 1979) que incluye gran aportación documental sobre los bienes de la nobleza española, especificando en un apartado las pinturas y dando noticias muy interesantes sobre pinturas y pintores.  
Todas estas obras han sido, naturalmente, aprovechadas para el conjunto de nuestro estudio.
- (3) Aurora LEON en su obra sobre la problemática de los museos trata brevemente del coleccionismo católico y protestante en el siglo XVII; aunque la brevedad

del capítulo solo le permite hacer una alusión muy superficial al panorama español del siglo XVII, la misma autora indica sin embargo, que el tema ha sido tratado en su tesis de licenciatura inédita todavía y desconocida por nosotros (El Museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid 1978, pág. 30-37).

- (4) Volvemos a recordar que en España no existen residencias eclesiásticas del tipo de los palacios cardenalicios italianos. Las dos más suntuosas que se conocen, el palacio arzobispal de Sevilla y el colegio del Patriarca Ribera de Valencia, no cuentan con frescos ni pinturas mitológicas en su decoración, y ni siquiera las mitras de más riqueza, como las de Toledo y Sevilla, emprendieron obras de importancia con presencia del tema mitológico.
- (5) Francis HASKELL Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. London 1963.
- (6) Sobre el afán coleccionista de los Habsburgo hay un estudio bastante reciente de Hugh Trevor-Roper (1976), que trata de cuatro personajes, entre ellos Carlos I y Felipe II. El tema, que sería particularmente interesante para la historia española del coleccionismo real, puesto que dos de los personajes se refieren a nuestro país, está tratado de una manera muy general, sin aportar ningún nuevo dato a lo ya conocido sobre las aficiones artísticas de los monarcas españoles. (Se ha consultado la edición italiana Principi e artisti. Mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633). Torino 1980).
- (7) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid edición 1947 pág. 793
- (8) Sobre las pinturas del palacio de El Pardo no hay una obra específica que recoja todos los aspectos o noticias. Las noticias parciales a que nos referimos son las citadas en la bibliografía dada al estudiar los temas de Troya, Aurora, Perseo y Psiquis y Cupido, que puede verse en sus capítulos correspondientes.

- (9) Del infante Carlos se conserva actualmente un lienzo de San Antonio, firmado, en el convento de carmelitas de Alba de Tormes (Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid 1969 pág. 368). De Felipe IV no se conoce ninguna obra, pero sí numerosos testimonios de su actividad como pintor. Así por ejemplo, Pacheco nos dice que él mismo poseía un dibujo de San Juan Bautista hecho por el rey cuando aún era príncipe y enviado por Olivares a Sevilla en 1619 (Arte de la Pintura Madrid edición 1956 I pág. 171). Butrón por su parte, indica como el rey "siendo Príncipe... tomó el lápiz y pincel en la mano y obró muchas pinturas y debuxos que oy se guardan" (Discursos apologéticos Madrid 1626 fol. 103v.) Carducho habla de "una imagen al olio pintada por el Rey que oi se guarda en su guardajoyas" así como de pinturas y dibujos de los Infantes, algunos conservados entonces por Eugenio Cajés (ob.cit. edición 1633 diálogo 8º fol. 159v.) Y Palomino cuenta que en el mismo alcázar de Madrid se encontraron dos pinturas hechas por Felipe IV, que fueron enviadas por su hijo a El Escorial (ob. cit. pág. 251). Otro tanto puede verse en el texto de Lázaro Díaz del Valle, Epílogo y Nomenclatura de algunos hombres famosos de esta Arte (Apud F.J. Sánchez Cantón Fuentes literarias para la Historia del Arte Español Madrid 1923-41 II pág. 350ss.) También puede recordarse la esmerada educación pictórica que recibió el malogrado príncipe Baltasar Carlos, de Mazo. Sobre otras obras artísticas hechas por miembros de la familia real puede verse el artículo de Angel M. Barcia Algunas obras artísticas de aficionados reales (Biblioteca Nacional). "R.A.B.M." 1906 pág. 32-41.
- (10) Díaz Padrón recuerda en la introducción al catálogo de la Exposición Homenaje a Pedro Pablo Rubens (1977) las palabras de Madrazo: "no se encuentra un nombre de pintor flamenco que no haya sido protegido por el rey y los gobernantes de España y Flandes" y como es frecuente que los nombres más prestigiosos de la pintura flamenca del siglo XVII, consten como pintores del rey sin haber venido a España (ob.cit. pág. 9). A lo largo del texto introductorio señala también el papel desempeñado por los encargos españoles en algunos géneros y habla de la amistad y mutua admiración de Felipe IV y Rubens (pág. 9-19).



- (11) Haskell ob. cit. pág. 170-171
- (12) Ibidem pág. 173
- (13) Hay dos anteriores, uno de 1621 y otro de 1623. pero ambos no abarcan el total de las habitaciones del palacio.
- (14) Existe otro de 1666 pero también está incompleto.
- (15) Naturalmente en estos últimos datos hay que tener en cuenta que algunas de las mitologías de autor español, que se citan en 1686 son las que se relacionan en 1636 como de mano desconocida y que posteriormente se atribuyen a autor español. Las cifras dadas aquí están tomadas de los propios Inventarios Reales, copiados por Sánchez Cantón y depositados en el Museo del Prado e Instituto Diego Velázquez de Madrid. Los datos se refieren, como se especifica, solamente al alcázar de Madrid por lo que las cifras de pintura mitológica aumentarían considerablemente de tener en cuenta las colecciones de otros Sitios Reales, especialmente el palacio del Buen Retiro y la Torre de la Parada edificadas y equipadas durante el reinado de Felipe IV.
- (16) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura Madrid edición 1865 pág. 246
- (17) Palomino ob. cit. pág. 647, 1093 y 1109-1110 especialmente.
- (18) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Pasado, presente y futuro del Museo del Prado Madrid 1977 pág. 18
- (19) Sobre lo publicado acerca de las pinturas del Palacio del Viso del Marqués véase más abajo, capítulo de Hércules, notas 90 y 91.
- (20) Véase G. MARAÑÓN El Conde-Duque de Olivares Madrid 1952 pág. 259 y 266.
- (21) Hay una monografía de fecha reciente de Joaquín GONZÁLEZ MORENO Don Fernando Enríquez de Ribera Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637) Estudio biográfico Sevilla 1969
- (22) El duque de Alcalá fue el opositor de Francisco de Rioja en la controversia sobre la iconografía

de los cuatro clavos de Cristo crucificado a que nos hemos referido anteriormente, al hablar de Francisco de Rioja (Véase más arriba pág. 137s.).

- (23) Véase más arriba pág. 51ss.
- (24) González Moreno ob. cit. pág. 76
- (25) Apud González Moreno ob. cit. pág. 77. Recuérdese también el diálogo imaginario que Justi introduce bajo el título "Diálogo sobre la Pintura" en su Velázquez y su siglo, en él se describe perfectamente la casa y las costumbres del duque de Alcalá.
- (26) Recuérdese que además de las obras del siglo XVII la casa conserva actualmente restos de los Triunfos de Ceres, Pomona, Jano y Flora, en la Sala de las Vidrieras, e imágenes de poetas ilustres de la Antigüedad en las paredes de la galería alta, todos ellos del siglo XVI.
- (27) Véase más abajo pág. 331ss.
- (28) Pacheco ob. cit. I pág. 150-151
- (29) Ibidem I pág. 59
- (30) Haskell ob. cit. pág. 135-136. En la almoneda del duque de Alcalá, celebrada en Génova en 1637, se relaciona "un quadro pequeño" y "un queadro grande" del Bamboccio vendido a Juan Bautista Ragio.
- (31) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ y Nicola SPINOSA L'opera completa del Ribera Milano 1978 pág. 84
- (32) Pacheco sin embargo, solo habla de las "pinturas de mosaico" que vio en casa del duque en 1631, después de su regreso a Sevilla (ob. cit. I pág. 58).
- (33) El inventario manuscrito se conserva en el Archivo Ducal de Medinaceli en Sevilla (A.D.M., S.A.17,2) Se da noticias de su existencia y un somero extracto de su contenido en Joaquín GONZÁLEZ MORENO Catálogo de documentos sevillanos del archivo ducal de Alcalá de los Gazules Sevilla 1976
- (34) Don Francisco de Carreras compró una de las pocas obras de la colección en que se especifica el nombre del autor, "una imagen de nuestra Señora de José de Ribera". Otra, el San Lorenzo de Tiziano fue comprada por Juan Bautista Ragio.

- (35) El archivo familiar de Sevilla no conserva ningún otro inventario de las obras de arte hasta 1751, inventario que fue publicado por A. Engel (Inventario de la "Casa de Pilatos" en 1752 "Bulletin Hispanique" 1903 V pág. 259-271) Parrino en su historia de los virreyes de Nápoles habla naturalmente, del duque de Alcalá pero no da ninguna noticia sobre su colección artística (Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del Regno di Napoli Napoli MDCXCII-IV II pág. 188-213)
- (36) Véase Angela MADRUGA REAL Cósimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca "Goya" 1975 nº 125 pág. 291-297
- (37) Haskell ob. cit. pág. 172
- (38) Palomino ob. cit. pág. 902
- (39) Haskell ob. cit. pág. 171. Recuérdese que Wethey, más tarde, indica que las obras fueron regaladas por el príncipe Ludovisi a Felipe IV en 1637 (The paintings of Titian III The Mythological and historical paintings Londres 1973 pág. 147)
- (40) Parrino, al tratar de Monterrey da noticias sobre su gobierno que cargó a los napolitanos con un exceso de impuestos que empleaba en enviar subsidios a los ejércitos españoles del norte de Italia. Sobre su labor en el campo del arte menciona las fortificaciones hechas en distintas ciudades por Monterrey y las esculturas y fuentes monumentales levantadas en Nápoles, pero no dice nada sobre sus pinturas (ob. cit. II pág. 214-262).
- (41) Marqués del SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850 "B.S.E.E." 1953 pág. 179
- (42) Pío SAGUES AZCONA La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961) (Estudio histórico) Madrid 1962 pág. 113
- (43) Ibidem pág. 120
- (44) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653) "B.R.A.H." 1977 pág. 425 En el estudio del inventario se recogen también interesantes noticias sobre la colección de Monterrey y sobre la personalidad del propietario.

- (45) Apud G. MARAÑON El Conde-Duque de Olivares Madrid 1952 pág. 258
- (46) José M. PITA ANDRADE Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio "A.E.A." 1952 pág. 226-232
- (47) Palomino ob. cit. pág. 925
- (48) Véase descripción e historia de la casa más adelante, en el capítulo de Venus pág. 939ss.
- (49) Estando allí más de una hora y media, según dice el aviso de 12-6-1677, citado por Haskell (ob. cit. pág. 190).
- (50) Enriqueta HARRIS El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez "A.E.A." 1957 pág. 138
- (51) Ibidem
- (52) Haskell ob. cit. pág. 191
- (53) Pita ob. cit. pág. 229 nota 12
- (54) Haskell ob. cit. pág. 10 y 191
- (55) Enriqueta Harris cita una carta de Sebastiano Resta de 1704, en que el autor dice haber sido colega del pintor Giuseppe Pinacci -el tasador de la colección del marqués en 1682- en la "scuola platonica del marchese del Carpio" (ob. cit. 1957 pág. 136 nota 3).
- (56) Sobre Heliche da noticias Bellori en Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni Roma 1728 pág. 348ss. También Gabriel MAURA GAMAZO Carlos II y su corte Madrid 1911 I pág. 629-636. EZQUERRA DEL BAYO El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente Madrid 1929 M.E. GHELLI Il viceré Marchese del Carpio "Archivio Storico per le provincie napoletane" XIX 1933 y XX 1934, que no se ha podido consultar. COTAN PINTO Heliche. Notas históricas sobre el mencionado lugar extinguido en el Aljarafe sevillano "Arch.Hisp." 1965 nº 132-133 pág. 9-57. Un resumen importante dio Gregorio de ANDRES en El marqués de Liche bibliófilo y coleccionista de arte Madrid 1975, aunque centrándose en las noticias

sobre su biblioteca, en realidad la recibida en herencia de Olivares.

- (57) Pacichelli, apud Haskell ob. cit. pág. 191  
Parrino no incluye al marqués del Carpio en su obra ya que la termina justamente en su antecesor en el virreinato, el marqués de los Vélez, en cuya historia (tomo III ob. cit.) menciona la llegada de Haro, de incógnito contra lo que era costumbre, para tomar posesión del gobierno de Nápoles.
- (58) Pita ob. cit. pág. 224
- (59) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio "A.E.A." 1960 pág. 293-295.
- (60) Saltillo ob. cit. pág. 234-240
- (61) Haskell ob. cit. pág. 190
- (62) Véase más arriba pág. 52
- (63) Francisco de Borja SAN ROMAN Y FERNANDEZ Elisio de Medinilla y su personalidad literaria "B.R.A.B.A.C.H.T." 1920 pág. 163. Su academia también es mencionada, aunque brevemente, por King (Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII Madrid 1963 pág. 38-39).
- (64) Sobre la casa habla Ponz (Viaje de España Madrid 1787 XVIII pág. 235-239). También la menciona, aunque muy brevemente, Sánchez Cantón en Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas Madrid 1944 .
- (65) Sobre las casas de la nobleza española puede verse Antonio DOMINGUEZ ORTIZ Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen Madrid 1979 especialmente pág. 148-149 y 164. Sobre las casas madrileñas, muy poco estudiadas, es interesante el artículo de Saltillo Casas madrileñas del pasado "R.Bca. Archivo y Museo" 1945 pág. 25-102. También el reciente de José SIMON DIAZ El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626 "Goya" 1980 nº 154 pág. 200-205, en el que recoge los datos anotados

por Cassiano del Pozzo en su Diario del viaje a España, que el italiano escribió cuando vino acompañando al cardenal Francisco Barberini. Noticias sobre las casas y las colecciones de los miembros del Consejo de Castilla, muchos de ellos pertenecientes a una nobleza de tipo medio, pueden verse en la obra de Fayard citada, especialmente pág. 458ss.

- (66) Ignacio CALVO La finca madrileña "Casa-Puerta" "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1924 pág. 269-285
- (67) TIRSO DE MOLINA Comedia famosa la Huerta de Juan Fernández. En "Parte tercera de las comedias del maestro..." Tortosa 1634. También Marqués de SALTILLO La huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas "B.R.A.H." 1954 pág. 13-70
- (68) Saltillo ob. cit. 1954 pág. 63ss. y Fayard ob. cit. pág. 463 y 467.
- (69) Conviene no olvidar en Madrid las casas de extranjeros, sobre todo las de los representantes oficiales de otros estados, y las de banqueros y hombres de negocios italianos, sobre todo genoveses, de las que tenemos constancia existían con profusión en Madrid, éstas solían estar decoradas por artistas italianos que los Spinola, Sauli, Lomellini, Doria, etc. traían de Génova para trabajar en sus palacios de Madrid. Sobre los Doria puede verse Rosa López Torrijos Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII "A.E.A." 1978 pág. 186.
- (70) Véase más abajo pág. 236ss.
- (71) Ricardo del ARCO Los grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Cardenera) "Coleccionismo" nov. 1918 pág. 200
- (72) Ibidem pág. 200-201
- (73) Apud Sánchez Cantón ob. cit. V pág. 283ss.
- (74) En Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro (Madrid 1972) recurre frecuentemente

al testimonio de Alcalá Yáñez, Castillo Solórzano, Cervantes, etc. sobre venta de cuadros y uso de la mitología (Véase especialmente pág.53-55).

- (75) Alonso CASTILLO SOLÓRZANO Comedia famosa titulada El Mayorazgo figura "B.A.E." edición 1951 t.45 pág. 299

- (76) Camón en sus Citas de arte en el teatro de Lope de Vega ("R.I.E." 1945 pág. 71-137 y 233-274) cita también algunas pinturas mitológicas de las que se comentan en las comedias de Lope, aunque no son citas tan completas como la de Castillo Solórzano aquí mencionada. El tema de Venus y Adonis vuelve a salir con frecuencia entre las mitologías citadas por los personajes de Lope, por ejemplo en La prueba de los amigos, se dice:

Fulgencio: ¡Esta es su casa, entrad!

Ricardo: ¡Qué sala hermosa!

Fulgencio: La casa es buena y la pintura alabo.

Ricardo: Esta Lucrecia es singular.

Fulgencio: Famosa.

Ricardo: Bueno, tras la cortina está el esclavo.

Fulgencio: Está excelente.

Ricardo: Bueno es aquel Adonis que está enfrente. Lindas telas son éstas.

(ob. cit. pág. 252. También lo cita Herrero García en Contribución de la literatura a la Historia del Arte Madrid 1943 pág. 68). Esto confirma la frecuencia del tema de Venus y Adonis que nosotros hemos señalado por la frecuencia con que aparecen pinturas y citas de obras con este tema (véase más abajo capítulo de Venus).

- (77) Buenos ejemplos sobre la opinión que merecían tales pintores y tales obras nos proporciona Lope. Así, en El Príncipe Perfecto se presenta al rey un pintor callejero, del que su presentador, Lope, dice: "No es este/de los que el arte profanan,/ sino destos que en las calles/pinturas infames cuelgan./ (Camón ob. cit. pág. 240). En El Caballero del Sa-

cramento se habla, por el contrario, de las obras:

"La posada  
tiene enfrente una portada  
donde hoy he visto colgar  
muchas, no buenas pinturas,  
que las buenas no sobrarán  
ni en las calles las colgaran."

(Camón ob. cit. pág. 240)

(78) Forzoso es recordar a este respecto el bello cuadro de Antolínez, de la Pinacoteca de Munich, en el cual se nos ofrece la imagen real de uno de estos vendedores de cuadros.

(79) Haskell ob. cit. pág. 121

(80) Pablo ANTON SOLE El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del XVII "Arch.Hisp." 1974 pág. 172



25

## LOS AUTORES DE LAS OBRAS

Como veremos a lo largo de los capítulos que recogen las pinturas mitológicas españolas, son muchos los artistas que se dedicaron a este género durante todo el siglo.

Es cierto que la mayoría lo hicieron esporádicamente, es decir, con algunas obras sueltas -en muchos casos solo se conoce una sola obra mitológica del pintor- perdidas dentro de su producción total, y ninguna como actividad principal de su arte, no permitiendo el mercado de pintura mitológica en España tal especialización ni mucho menos tal exclusividad.

Aunque no puede hablarse pues de un sector determinado de pintores que se dedicasen a este tema específico, sí puede decirse que tuvieron preferencia en el tratamiento del mismo, los pintores de la Corte -especialmente los de la corte de Felipe IV- y los de las ciudades con más desarrollo intelectual y con más contacto extranjero, situándose en primer lugar Sevilla y después Zaragoza, Valencia y Palma de Mallorca.

La demanda de mitología por distintos estamentos sociales, como hemos visto anteriormente, produjo

„

también ofertas de distinto tipo de pintores, desde las obras encargadas con temas detallados y a un artista determinado, hasta las hechas en serie y ex - puestas en un lugar público para su venta.

Así pues, tratar en profundidad el tema de los autores de la pintura mitológica en España nos lleva ría a un dilatado estudio que por ahora no vamos a abordar.

Nosotros, en este capítulo, no vamos a tratar, naturalmente, de todos los artistas que aparecen como autores de las pinturas mitológicas, ni de los grandes pintores españoles con numerosos estudios in dependientes, suficientemente conocidos de todos (Velázquez, Ribera, Zurbarán, por ejemplo), ni de aquellos otros de los que no existen prácticamente más noticias que las que nosotros hemos recogido en el capítulo correspondiente. Pero lo que sí vamos a hacer en este capítulo es encuadrar a los autores de pintura de asunto mitológico en tres grandes grupos, según el número de sus obras, y tratar muy brevemente de algunos de ellos especialmente interesantes, deteniéndonos solamente en tres de ellos que cuentan con una producción mitológica digna y carecen hasta ahora de un mínimo estudio monográfico.

Los pintores de quienes se registran mayor número de obras mitológicas son Mazo, Ribera, Mesquida, Claudio Coello, Velázquez y Orrente.

De estos, Ribera y Velázquez son sin duda, los nombres que menor sorpresa producen puesto que siempre se alude a ellos como representantes del género mitológico en la pintura española. Por otra parte, son también ellos los que mayor calidad alcanzan con sus obras.

Sobre Velázquez y Ribera son numerosos los estudios efectuados y, como hemos dicho anteriormente, no vamos a detenernos aquí en figuras tan conocidas y con estudios especializados. Solo queremos señalar o recordar, unos puntos que consideramos importantes.

Ribera, por su formación y su actividad, pertenece más bien al mundo italiano, dentro del cual era normal la producción de mitología y la demanda del género por los clientes. Su vinculación con el mundo español fue sin embargo, permanente y consistente, dado que, además de considerarse español, vivió y trabajó en una posesión española y tuvo permanente contacto con la metrópoli. Es importante en su caso señalar que esta vinculación con España no redujo, sino al contrario, su producción de pintura mitológica y así recibió numerosos encargos de tal género, del monarca y de los virreyes y nobles con ellos relacionados.

El otro gran pintor de mitología, Velázquez, mantu

vo unas condiciones de vida, y sobre todo de trabajo, excepcionales, en cuanto se vio muy pronto vinculado en exclusiva a un monarca conocedor y amante de la pintura y comprensivo por tanto de su arte. Gracias a esta situación de privilegio Velázquez efectuó con normalidad pinturas mitológicas, debidas en unos casos a su propio interés y en otros a la demanda real. Su posición en la Corte y sin duda, la calidad de sus obras, le permitieron atender algunos encargos mitológicos de importancia provenientes de personas próximas a la esfera real, tales por ejemplo, como la Venus del Espejo y Las Hilanderas, hechas para el marqués de Heliche y para el Montero Real Don Pedro de Arce, respectivamente.

Pero dejando a estos dos grandes figuras, encontramos a Mazo, Mesquida, Coello y Orrente como autores importantes de pintura mitológica.

Mazo debe su presencia en el grupo sobre todo, a las numerosísimas mitologías flamencas principalmente, aunque también italianas, que se vio obligado a copiar por deseo de Felipe IV, quien gustaba de tener en el alcázar de Madrid las copias de las fábulas flamencas que se colgaban en otras residencias reales. Su producción original de mitología se ha visto muy mermada después de pasar a Agüero numerosos lienzos, atribuidos anteriormente a Mazo, y es posible que pueda aún disminuir una vez que se inicie el estudio sistemático de la obra de Agüero y Mazo.

Mesquida es, creemos, uno de los nombres que más

llamarán la atención por su inclusión en este capítulo y por ello nos detendremos un poco más en su figura, carente por otra parte, de una monografía adecuada, a pesar del interés que ofrece su vida y su producción.

Guillermo Mesquida nació en Palma de Mallorca en 1675 y murió en la misma ciudad en 1747. Su dilatada vida se desarrolló en gran parte fuera de España, con larga residencia en Venecia y constantes viajes por Italia y Alemania.

En realidad, la producción mitológica de Mesquida, que abarca el período fijado para nuestro estudio, siglo XVII, se desarrolla toda en Italia y es debida por tanto a la demanda e influencia italiana; no obstante, el hecho de que Mesquida no se desvinculase por completo de su patria y el que en ella existan hoy obras mitológicas de su mano, nos ha llevado a incluirle en nuestro estudio.

De Mesquida conocemos los datos fundamentales y la valiosa relación de sus obras correspondientes a la etapa central de su producción, relación hecha por el proprio píntor y publicada por Viñaza (1).

El pintor Mesquida corresponde a la etapa final del reinado de Carlos II. Su formación en Mallorca nos es desconocida, no así la italiana, realizada principalmente con Carlo Maratta y Benedetto Luti, algunas de cuyas obras copia el mallorquín para su venta. Es claro que su evolución artística está lejos de lo que se hacía en España pues no hay noticias de su presencia, ni

"

antes ni después de su viaje a Italia, no ya en la Corte, sino ni siquiera en la península. Su trayec toria es no obstante explicable por la existencia de una dinámica burguesía en Mallorca durante el siglo XVII y también, naturalmente, por la posición privilegiada de Mallorca en cuanto a su relación con Italia. Su estilo nos habla fundamentalmente de influencia veneciana con su tradicional gusto por el color y la calidad de las telas, que nos hace volver incluso a finales del XVI, a Veronés y Tintoretto, quienes inspiran también con sus modelos humanos las mitologías de Mesquida.

Mesquida es interesante para nosotros, no como prototipo de lo que era un pintor español de mitología en el siglo XVII, sino de lo que pudo ser un pin tor español de mitología en un ambiente más propicio, pues precisamente la trayectoria biográfica de Mesqui da lo hizo independiente de las demandas y de la influencia española y fuera de ellas desarrolló una con siderable producción de pintura profana, en su versión mitológica.

También es pintor frecuente de mitologías Claudio Coello.

Este artista es especialmente interesante por una serie de circunstancias que vamos a comentar brevemente.

Claudio Coello es conocido por su pintura religiosa, sin que se conserve en la actualidad

ningún cuadro mitológico de su mano ( 2 ). La labor de Claudio Coello en este campo se centra en su intervención en las obras reales (Fuentes monumentales, Techos del alcázar de Madrid, Entrada de María Luisa de Orleans) en las que sí realizó mitologías y de las cuales sin embargo, solo conservamos algunos dibujos, a los que se hace referencia en los capítulos que siguen.

No obstante, tenemos pruebas fehacientes de su interés y de su capacidad para la pintura mitológica. De lo primero son buenos testimonios las numerosas obras de este género que se encontraban en el taller del artista a su muerte ( 3 ). Se trata de obras de pequeñas dimensiones (media vara por un tercio generalmente), dedicadas con preferencia a personajes femeninos de la mitología (Europa, Baños de Diana, dos cuadros de Venus) que satisfarían sin duda un pequeño mercado interior del género, y también copias de obras famosas (Niños del ba-canario de Rubens, copia a su vez de Tiziano), que ha**-**bían de servir al pintor para propio estudio o quizás ser encargo detallado de un coleccionista. Sorprende pues esta producción inesperada de Claudio Coello cuyos ejemplos nos son desconocidos en el presente.

No obstante, para apreciar la calidad del pintor en el género mitológico nos puede servir un lienzo conservado actualmente, la Susana y los viejos del Museo de Ponce, en Puerto Rico, tema bíblico preferido de los países católicos y frecuentemente usado para tratar el tema del desnudo sin levantar sospechas de índole moral.

„



En la Susana de Coello se demuestra no solo el gusto del pintor por la belleza formal sino también la calidad que alcanzó en la representación del desnudo femenino, lo que habla de sus estudios previos y justifica su pareja producción mitológica.

El último pintor citado en este primer grupo de artistas es Pedro Orrente. Recientemente se han dado a conocer dos de sus pinturas mitológicas (4) que permiten apreciar su producción en este campo. A pesar sin embargo de la escasez de obras conservadas tenemos noticias en que se mencionan series de fábulas de Orrente, todas ellas de pequeñas dimensiones, y formando parte de colecciones particulares, lo que nos indica la demanda de tipo privado que se estableció alrededor de sus obras.

En este primer apartado dedicado a los pintores con mayor número de mitologías hay que incluir a Palomino cuyas fábulas conocemos, o tenemos noticias suficientes de ellas, aunque parte de su producción pertenezca cronológicamente al siglo XVIII.

Después de estos artistas hay una serie de pintores que podrían encuadrarse -dadas las condiciones españolas- en una producción mitológica de tipo medio, con una modesta cantidad de obras llegada a nosotros.

Aquí entrarían pintores como Zurbarán y Maino por

ejemplo, de los que se conocen varias mitologías pero pertenecientes todas a una sola serie encargada por un solo cliente (Hércules hechos para el rey por el primero y Musas encargadas por el conde de Mora para el segundo) y otros menos conocidos, pero cuya producción es rica y sobre todo, diversa.

El primero de ellos es Agüero, uno de los artistas más desconocidos y más interesantes de nuestro siglo XVII, lo que, creemos, justifica una mención más detallada.

Benito Manuel Agüero nació en Madrid en 1620 y murió en la misma ciudad hacia 1670, según nos cuenta Palomino.

En realidad lo que sabemos de Agüero se limita a lo recogido en El Parnaso Español, que Ceán no hace más que repetir. Según esto, Agüero estudió con Mazo y trabajó con él en el obrador de palacio adonde Felipe IV acudía gustoso de oír "sus dichos muy agudos y sentenciosos".

Las obras de Agüero que Palomino cita y cuyo número no ha sido aumentado después, son la Imposición de la casulla a San Ildefonso, cuadro que estaba colgado en la iglesia de Santa Isabel de Madrid, y los paisajes (algunos con escenas de mitología) que se guardaban en el palacio del Buen Retiro de Madrid y en el de Aranjuez, los cuales son ejemplos del género que

más practicó o que más conocemos ( 5 ).

Después de ésto y ya en nuestro siglo, solo se ha ~~Vuelto~~ a mencionar a Agüero esporádicamente y de pasada, siempre en relación con las obras que mencionaba Palomino, sin que exista, no ya un estudio, sino ni siquiera una publicación que amplíe los datos anteriores sobre su vida y su obra.

Por las fechas que conocemos, su vida fue casi paralela a la de su maestro, Mazo, pues este murió en 1667 y Agüero "por los años de 1670".

Su maestro, el yerno de Velázquez, no ha tenido mucha más suerte que el discípulo en cuanto a estudios a él dedicados, y así, tampoco contamos con un trabajo serio sobre Mazo que nos pueda proporcionar noticias de su discípulo.

Agüero es conocido fundamentalmente como paisajista y son efectivamente, los paisajes de las colecciones reales los que han hecho que fijemos nuestra atención en el pintor, ya que en ellos se intercalan pequeñas escenas de la fábula clásica que convierten a Agüero en un pintor asiduo del género mitológico.

Palomino cita algunas obras de Agüero en el Buen Retiro (sobrepuestas y ventanas) de las que no se vuelve a tener noticias. De las de Aranjuez sí. En el inventario de 1700 del palacio de Aranjuez, que se hizo siendo conserje del palacio don Gaspar de Mazo y Velázquez, es decir, un hijo de Mazo y nieto de Velázquez, se relacionan 33 paisajes de Agüero, todos ellos con la escueta mención de "países" sin precisar más detalles.

En 1794 se vuelve a hacer inventario de las obras de las colecciones reales y en el palacio de Aranjuez no se registra ninguna de Agüero pero sí 29 paisajes de Mazo, la mayoría de ellos con pequeños personajes que forman escenas. A Mazo siguen atribuídas estas obras en el inventario de 1818, aunque reducido el número por los que fueron trasladados fuera del palacio.

Algunos de estos cuadros de Aranjuez fueron llevados al Museo del Prado y allí registrados también según las indicaciones del inventario de 1794, es decir a nombre de Mazo, atribución que no era extraña, por otra parte, dado el carácter de buen paisajista de Mazo. A este último pntor continuaron registrados los cuadros en el museo hasta el catálogo de 1933, en el que Sánchez Cantón cambió la atribución de varios de ellos a Agüero, al parecer por indicación de Tormo que, en 1929, había preparado su publicación sobre Aranjuez y observado como en

el inventario de 1700 el hijo de Mazo los daba como obra de Agüero, el discípulo de su padre, estimando Tormo, lógicamente, que el hijo actuaría así por conocimiento de su verdadero autor. A partir de entonces, la mayor parte de los paisajes procedentes de Aranjuez figuran como obras de Agüero en los catálogos del museo.

Esto es todo lo que sabemos sobre los paisajes de Benito Manuel Agüero.

En los capítulos que siguen se analiza cada una de las obras de esta serie que contienen personajes mitológicos y, como allí se verá, no parece que haya razones estilísticas para mantener en unos la antigua atribución a Mazo y haber cambiado en otros la atribución a Agüero.

Por otra parte, faltan cuadros mitológicos de los inventariados en Aranjuez en 1794, sin que se tenga noticia sobre ellos, ni en el palacio ni fuera de él, mientras quedan colgados todavía algunos paisajes que se consideran aún de Mazo, o "probables de Agüero" en las guías de palacio ( 6 ).

Naturalmente es muy problemático estudiar el estilo de un pintor a partir de unos obras dudosas y que se confunden además con las de su maestro, cuyo estilo tampoco está definido. Esto explica seguramente que las atribuciones actuales a Mazo o a Agüero, no hagan sino confundir aún más al estudioso.

No obstante, y por las obras que conocemos, podemos ver como Agüero es uno de los pintores más interesantes de la llamada escuela de Madrid, como sus condiciones para el género paisajístico son bastante apreciables y como dentro de él, cultivó la variedad que a nosotros más nos interesa: el paisaje con pequeñas escenas mitológicas. Esta derivación del paisaje clasicista con escenas religiosas o profanas "como pretexto" se desarrolló a principio del siglo XVII sobre todo en Roma, y ya hemos visto anteriormente como el propio Felipe IV estuvo ligado a su evolución.

No sabemos como fue en realidad el desarrollo artístico de Agüero, pues ni obras ni datos nos hablan de ello. Es probable sin embargo, que su formación se limitase al círculo de Velázquez y Mazo, aunque esto no quiera decir que aprendiese exclusivamente de ellos, ya que, precisamente, la entrada en palacio suponía el contacto con una de las colecciones más ricas de pintura y por tanto, el conocimiento directo de las obras italianas y flamencas más avanzadas en este tema.

Prescindiendo del gusto, o de la capacidad personal del pintor, es indudable que Agüero estuvo fuertemente condicionado por la demanda real y sin duda, sus cuadros, de grandísimo formato en muchos casos, y por tanto de uso exclusivamente palaciego, se debieron a la voluntad del rey al que ya hemos visto interesado por los temas profanos, y particularmente por el paisaje, en fecha muy temprana.

"

Con menor número de mitologías conservadas que Agüero pero también dentro de este grupo intermedio, pueden colocarse otros muchos pintores conocidos por su trabajo en el ámbito cortesano, tanto en pintura al fresco como en lienzo y en decoraciones para fiestas públicas, tales son por ejemplo, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Alonso Cano, Francisco Rizzi, Francisco Camilo, Juan Carreño, Herrera Barnuevo y Francisco Solís.

De otros conocemos solo lienzos independientes pero debidos también a la demanda real, al parecer, ya que las noticias nos vienen solamente a través de su inclusión en los inventarios reales, tales son los pintores Francisco Collantes y Matías Ximeno, por ejemplo. Este último es pintor prácticamente desconocido y, como en los casos anteriores de Mesquida y Agüero, merecedor de una breve pausa en este trabajo.

Ximeno no fue siquiera incluido por Palomino en su Museo y las noticias que tenemos se deben en realidad al propio pintor que, cuidadoso de su fama, tenía por costumbre firmar todas sus obras -todas las que conocemos al menos- y fechar la mayoría de ellas, con lo que es posible localizar su actividad geográfica y cronológicamente.

Las primeras noticias sobre Ximeno se deben a Ponz quien, al visitar los Jerónimos de Sigüenza, destacó la calidad de cuatro lienzos religiosos "firmados de un

Matías Ximeno" de quien -dice- "si Palomino hubiese tenido noticia lo hubiera puesto en el catálogo de buenos Artífices" ( 7 ).

Años más tarde, Ceán lo recoge en el Diccionario citándolo como discípulo de Vicente Carducho y añadiendo una nueva obra a su catálogo, un San Pablo de propiedad particular en Cifuentes (Guadalajara) firmado en el año 1652 ( 8 ).

Viñaza al publicar sus Adiciones añadió otras dos obras de Ximeno, un retablo de 1654 en Junquera (Toledo) siendo el pintor "vecino de Sigüenza" y otro de 1656 en Arbancón, pueblo también de la diócesis de Sigüenza, añadiendo que existía la tradición en este último lugar de que el pintor estaba desterrado de la Corte cuando trabajó en el retablo ( 9 ).

Publicaciones más modernas no han añadido más datos aunque sí alguna obra, como la Cacería de Santiago de Cuba y los dos lienzos religiosos de León, firmados en 1664 y 1651 (10 ) así como uno de género en Sevilla firmado en 1656 (11 ).

También es de Ximeno el retablo mayor de la colegiata de Pastrana firmado en 1639, uno de cuyos lienzos se ha puesto en relación recientemente con un modelo de Tiziano. ( 12 ).

Como vemos, hasta ahora, todas las obras conocidas son de tema religioso por lo que Ximeno pasaría co-



mo un pintor más de producción local, destacado no obstante por su calidad superior a lo acostumbrado en un ámbito provinciano, curioso por su costumbre de firmar y fechar las obras, e interesante por la tradición de su destierro de la Corte.

Sin embargo, por nada de esto nos ocupamos nosotros de él sino por tener noticias de su actividad en la Corte como pintor de mitologías.

En efecto, aunque actualmente solo conservemos una fábula de su mano (Píramo y Tisbe de la Academia de San Fernando de Madrid), en los inventarios del palacio del Buen Retiro existen numerosas referencias a obras p~~ro~~fanas de Ximeno, varias de ellas dedicadas a la mitología, como se verá en sus capítulos correspondientes.

Es esto precisamente lo que nos hace suponer posible la tradición del destierro del pintor ya que después de trabajar muy fecundamente para la Corte, se avenció en Sigüenza, cesando con ello su producción mitológica.

Por las obras que conocemos de Ximeno, este nos aparece como un p~~in~~tor que recurre frecuentemente a estampas como modelos de composiciones - cosa por otro lado muy habitual en la época- y que es admirador del color y de los fondos venecianos, que en algunas obras -el retablo de Arbancón por ejemplo- llega a conseguir

cotas de calidad. Su única mitología conocida nos muestra este mismo interés por el paisaje, aunque su ejecución aquí no sea cuidadosa y su calidad por tanto inferior, no obstante, los temas mitológicos no son en Ximeno, como lo eran en Agüero, un pretexto para el paisaje sino que realmente se constituyen en el centro de interés del cuadro.

Si en el caso de Agüero señalábamos el interés que su figura ofrecía a la investigación futura, lo mismo hemos de repetir, a su escala, en este caso, aunque quizás la biografía de Ximeno presente mayor interés si se confirma el hecho del destierro, que, en lo que al tema mitológico se refiere, serviría para confirmar nuestra inicial afirmación de que es la Corte la principal promotora del género, pues al alejarse el pintor de su influencia quedan cortadas las posibilidades de evolución en este tema.

Finalmente, y dentro del mismo grupo intermedio se sitúan también pntores dedicados al género mitológico en obras de grande y pequeño empeño pero no debidas exclusivamente a la demanda real, tales por ejemplo, Van der Hamen, Antolínez, Vicente Salvador Gómez, García Hidalgo, Pontons, Cotto, Escalante y Juan de la Corte, pintor este último que alterna su producción profana entre la Corte y la nobleza.

De todos estos autores es Antolínez el más atractivo, tanto por la calidad de su obra como por su personalidad. Su obra profana ha llamado la atención de los estudiosos desde la primera monografía a él dedica

..

da por Angulo (13) hasta el estudio más reciente de su última mitología conocida (14).

También interesa llamar la atención, dentro de este numeroso grupo, sobre la figura del mallorquín Pedro Cotto, del que conservamos solamente dos cuadritos mitológicos pero que es figura conocida por sus paisajes, registrados también en las Colecciones Reales.

El tercer grupo, y el más numeroso, lo forman aquellos pintores de los que solo se conserva, o solo tenemos noticias, de una obra de asunto mitológico.

En este grupo entran pintores conocidos como Sánchez Cotán, Antonio del Castillo, Conchillos, no tan conocidos como Jáuregui, Ezquerria, García Reinoso, Vanchesel, Sebastián Muñoz, Arredondo, Jerónimo de Mora, y otros práctica o totalmente desconocidos, tales como Roque Ponce, Micer Pablo, Acevedo, Bestard, García Coronel, Juan Landa, de cuya actividad artística, en algún caso, no tenemos más noticias que la dada en este trabajo sobre su pintura mitológica (caso por ejemplo también de Miguel Ángel Leoni, conocido como pintor solo por su Psique y Cupido del palacio de El Pardo).

El tema de los autores de las pinturas mitológicas lleva a la interesante cuestión de las relaciones comitentes-artistas, que es realmente la que puede dilucidar el grado de libertad que tuvieron los pintores del XVII y las posibilidades de desarrollar o investigar un cierto tema, por afición o por interés artístico.

Lo que hasta ahora hemos visto indica más bien que

la libertad de los artistas era muy pequeña, salvo en casos privilegiados en los que el mecenas satisfacía completamente las necesidades del pintor y compartía a la vez sus mismos intereses. De este tipo son contados los casos existentes en España y el ejemplo más representativo es el de Velázquez y Felipe IV.

La relación más estrecha entre patrón y artista, la "servitù particolare" en palabras de Haskell (15) era muy difícil en nuestro país, donde no existía suficiente demanda de pintura por parte de un solo cliente, al no darse entre nosotros los programas pictóricos suntuosos, al estilo de los palacios italianos; por tanto, el mantenimiento "a todo coste" de un pintor en una casa era considerado un gasto excesivo, no fácil de mantener por las grandes familias españolas y, sobre todo, que tenía poca justificación en una sociedad como la española más devota y militarista que culta y artísticamente inquieta. Puede observarse por el contrario, como este tipo de relación se daba, en la etapa barroca, en el campo de las letras, mucho mejor considerado que el de las artes plásticas. Así vemos como poetas o escritores estaban al servicio de un solo señor que los aprovechaba como "secretarios" para la correspondencia y administración de la casa y con los cuales, por tanto, sí estaba justificado el gasto. Por citar un caso representativo y muy cercano a nosotros, recordamos que el conde de Mora, el comitente de las Musas de Mayno, mantenía en su casa al poeta Elisio de Medinilla (16), no obstante pertenecer a una modesta nobleza lo-

"

cal y ser también modesto el ingenio del protegido.

Aunque el tema no está estudiado en España, un tipo más frecuente de relación entre comitentes y pintores, era el del taller de tipo artesanal donde el trabajo se articulaba en función de los encargos que, al provenir mayoritariamente de la Iglesia y de las Ordenes religiosas, dirigían hacia estos temas la producción artística.

Muy escasa debió ser, por el contrario, la posibilidad de que el artista realizase libremente una obra cualquiera y la vendiese después, sobre todo si intentaba hacer del sistema su modo de vida. Esta posibilidad, si existió, debió ser en contadísimas ciuda-des españolas y dentro de círculos muy restringidos, por lo que el pintor tenía en cualquier caso, muy poca capacidad de maniobra ( 17 ).

Esto último, en lo que se refiere a pintura de cierta calidad artística, ya que, naturalmente, el sistema era usado con normalidad para el abastecimiento de láminas y pinturas a las casas que, con poco poder adquisitivo y poco gusto personal, deseaban solo imágenes de devoción o artículos de decoración similares a los que veían en la iglesia y en las casas de mayor porte.

Esto explicaría incluso la existencia de tiendas que, en Madrid por ejemplo, fueron numerosas durante el siglo XVII aunque decayeron al final de la centuria, al decir de Palomino: "[en esta Corte] conocí yo muchas re

cién venido de Andalucía, y hoy no ha quedado una" (18), y también la existencia de una venta callejera, como hemos visto en el capítulo anterior, venta que, también hemos visto, estaba dirigida fundamentalmente a la pintura religiosa más que a la profana y mucho más que a la mitológica.

De la existencia de esta venta pública tenemos numerosos testimonios, en algún caso de pintores especializados en género profano, por ejemplo, Gabriel de la Corte, autor también de mitologías, quien, según Palomino "daba las obras a muy bajo precio por la fuerza de la necesidad" (19) y en otros, de pintores especializados precisamente, en la producción de cuadros para abastecer mercados populares "donde los labradores, prendados de subido almazarrón, o almagra, acuden a comprar semejantes quadros con frecuencia, para adornar su cuarto, en especial quando casan algún hijo", como cuenta Orellana del valenciano Félix Troya (20).

N o t a s

- (1) Conde de la VIÑAZA Adiciones Madrid edición 1972 III pág. 48ss. Existe otra relación de las obras hechas durante los últimos siete años de su vida, publicada por Furió i Kobs (En Guillem Mesquida Ciutat de Mallorca 1919).
- (2) Si se conserva el techo de la Casa de la Panadería de Madrid, con las Hazañas de Hércules en medallones, la obra fue hecha por Claudio Coello y Ximénez Donoso aunque las historias de Hércules pertenecen seguramente a este último pintor, como veremos en su capítulo correspondiente.
- (3) Marqués del SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 pág. 193 y ss.
- (4) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ En el centenario de Orrente "Addenda" a su catálogo "A.E.A." 1980
- (5) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Óptica Madrid edición 1947 pág. 965-966
- (6) Antonio COVALEDA Guía de Aranjuez Madrid 1958 pág. 68 y 81. Paulina JUNQUERA y María Teresa RUIZ ALCON Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez Madrid 1958 pág. 18 y 23.
- (7) Antonio PONZ Viaje de España Madrid edición 1972 XIII pág. 25
- (8) CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid edición 1965 VI pág. 14
- (9) Viñaza ob. cit. IV pág. 64
- (10) Diego ANGULO INIGUEZ Pintura del siglo XVII Madrid 1971 pág. 226. Jesús URREA Notas para el estudio del arte en León (V) La pintura del siglo XVII en León "Tierras de León" 1977 diciembre nº 29 pág. 28 y 33
- (11) Juan Miguel SERRERA Una "riña de pícaros" de Matías Jimeno "A.E.A." 1979 pág. 79-80

- (12) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro "Goya" 1976 nº 135 pág. 140-160
- (13) Diego ANGULO INIGUEZ José Antolínez Madrid 1957
- (14) J. Rogelio BUENDIA José Antolínez, pintor de "mitologías" "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" 1980 pág. 45-57
- (15) Francis HASKELL Patrons and Painters London 1963 pág. 6
- (16) Francisco de Borja de SAN ROMAN Y FERNANDEZ Eli-sio de Medinilla y su personalidad literaria "B.R.A.B.A.C.H.T." 1920 pág. 129-214
- (17) Sobre la situación social de los pintores del siglo XVII puede verse Julián GALLEGU El pintor de artesano a artista Granada 1976
- (18) Palomino ob. cit. pág. 964
- (19) Ibidem pág. 1069
- (20) Marcos Antonio de ORELLANA Biografía Pictórica Valentina Valencia 1967 pág. 316. Cuenta Orellana también como las suegras exigían que los cuadros fueran comprados en la plaza de En Gil "no por su excelencia o bondad sino por una causa muy prudente y racional, a saber, para precaver con esto la mayor indemnidad de las personas, con la reflexión [sic] de que siendo nuevos, no había riesgo de alguna infección o contagio, como fuera posible si se comprasen usados, del encante o baratillo." A propósito del pintor repite Orellana los versos de Francisco Gregorio de Salas: "Es de su casa toda la decencia/ algún barato quadro de Valencia,/ una grosera estampa maltratada/ de rojo almazarrón iluminada./" (Salas Extracto del Observatorio rústico apud Orellana ob. cit. pág. 316-317), lo que afirma la existencia en Valencia de estos mercados de pintura barata.



O L I M P O

O

ASAMBLEA DE LOS DIOSSES

Al iniciar el trabajo sobre mitología en la pintura española parece lógico empezar por el capítulo en que aparecen los dioses reunidos. Esta iconografía, conocida con el nombre genérico de Olimpo o Asamblea de los dioses, puede ser una simple yuxtaposición de personajes divinos, relacionados únicamente por su función similar en el significado del conjunto, una asamblea, convocada generalmente por Zeus para comunicar o tratar un asunto de importancia, o una celebración festiva que reúne a los dioses en torno a la mesa conmemorativa, en cuyo caso suele recibir el nombre de Banquete de los dioses.

En la pintura española del XVII hay pocos pero importantes ejemplos de esta iconografía.

Como antecedentes, en el siglo XVI, aparecen los dioses reunidos en algunas obras de escultura, tal en la iglesia del Salvador de Ubeda, el intradós de cuya portada principal está decorado con la imagen de once personajes mitológicos, nueve de ellos dioses principales.

Aunque la iglesia es obra capital de Vandelvira se cree que los relieves escultóricos fueron obra de Jamete que estuvo en Ubeda en 1540-1542 ( 1 ) y de quien sabemos que gustaba de representar "otras tallas y fantasías que no imaginarias de Santos e sus historias" ( 2 ).

La presencia de los dioses paganos en la iglesia de Ubeda no obedece sin embargo, a la representación de una asamblea olímpica sino al significado que cada uno de los personajes tiene como alegoría de los componentes del mundo físico conocido en el Renacimiento. Así aparecen representados en las cuatro primeras dovelas, Neptuno y Vulcano en el lado izquierdo, y Anteo y Eolo en el lado derecho, es decir, el Agua y el Fuego, la Tierra y el Aire, los cuatro elementos que componían, según la creencia del mundo antiguo, el mundo en que se desarrollaba la vida humana, es decir, el planeta Tierra. Las siguientes dovelas del arco ofrecen la imagen de los siete cielos o siete esferas que componían el universo del siglo XVI por debajo del cielo de las estrellas fijas. El ciclo se inicia en el lado derecho con Diana y Mercurio (primero y segundo cielo), pasando luego al lado izquierdo con Venus y Febo (terceroy cuarto cielos) y alternándose en ambos lados, Marte (quinto cielo), Júpiter (sexto cielo) y Saturno (séptimo cielo), que ocupa la dovela central del arco.

La yuxtaposición, más que reunión, de dioses en la portada del Salvador se debe naturalmente, a un simbolismo complejo, bien representando todo el universo conocido (tierra y cielos) que se somete al Salvador cristiano, cuya imagen aparece en el relieve central sobre esta misma puerta, o bien con un significado más profundo, relacionado con la visión del Más Allá por el Alma humana, según la descripción de Dante en la Divina Comedia, tal

y como la sido interpretado recientemente por el profesor Santiago Sebastián ( 3 ).

Una segunda obra del siglo XVI en que aparecen representados también los dioses principales del panteón clásico, es la capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María de Medina de Ríoseco.

La capilla fue obra del arquitecto Juan del Corral y la decoración escultórica, que a nosotros nos interesa, se debe a su hermano Jerónimo del Corral. La obra fue comenzada en 1544, es decir, casi al mismo tiempo en que se realizaba la obra de Ubeda anteriormente examinada. La capilla fue edificada como lugar de enterramiento para la familia de los Benavente de Medina ( 4 ) y la representación de los dioses que interesa para este estudio aparece en el techo de la misma, realizadas sus imágenes en altorrelieve.

El conjunto de la bóveda está decorado con un complicado esquema de entrelazo, en el que aparecen representados las virtudes, algunos personajes bíblicos y los dioses olímpicos. Diana (Luna), Venus, Marte, Mercurio, Júpiter, Saturno y Apolo (Sol), representan a los planetas que rigen cada uno de los siete cielos que forman las esferas del universo, es decir, los mismos personajes que aparecen en las dovelas del Salvador de Ubeda, aunque sin la representación de los elementos del mundo terrestre, pero añadiéndose en Medina, la imagen de Ofiuco, que destaca sobre otras tres constelaciones: Osa Mayor, Osa Menor y Serpiente, representadas todas ellas en el octavo espacio de la bóveda que con los sie

te anteriores componen las puntas de la estrella imaginaria que forma el esquema del techo ( 5 ).

Dado que el conjunto es una capilla funeraria, es lógico pensar que la bóveda se asimila al cielo siguiendo la tradición clásica, y así, la imagen de los dioses planetarios ha sido interpretada como la representación de las distintas esferas celestes que el alma ha de atravesar en su camino de purificación, aunque queda sin explicar la presencia de Ofiuco junto a los dioses planetarios ( 6 ).

La constelación de Ofiuco o Serpentario representa a Esculapio, el médico más famoso de la antigüedad, hijo de Apolo y fulminado por Zeus por efectuar varias resurrecciones, aunque después fue catasterizado por el propio padre de los dioses. Si bien la relación de Ofiuco con la resurrección explicaría su presencia en una capilla funeraria, la presencia de otras dos constelaciones (las dos Osas y la Serpiente) puede aludir también a la última esfera del universo, la de las estrellas fijas, punto final en la ascensión a través de los espacios celestes. No obstante, el tema necesita de una profundización y sigue abierto a la investigación.

En lo que a este estudio respecta, la iconografía de la capilla de los Benavente nos muestra, al igual que la del Salvador de Ubeda, una sucesión de los dioses olímpicos que aparecen en función de su papel planetario y no constituyendo una asamblea en el sentido que empleamos para el siglo XVII.

Tal vez existiese la representación de una verdadera asamblea de los dioses en los frescos hechos por Becerra en el alcázar de Madrid. Aunque las noticias sobre las pinturas del alcázar son escasas ( 7 ) y no dan referencia alguna de tal iconografía, en el monasterio de El Escorial existe una serie de dibujos de Becerra que, aunque fragmentados en muchos pedazos, muestran las figuras de varios dioses olímpicos hablando entre sí y parcialmente superpuestos en algún caso, lo que nos hace pensar en una probable relación de todos ellos, del tipo de las asambleas de dioses, cosa bastante difícil de demostrar por el momento, dado el estado de los estudios sobre el alcázar y sobre Becerra. Por ello, y a pesar de lo que aquí se indica, estudiaremos cada uno de los personajes independientemente dentro de su capítulo correspondiente.

Entrando ya en el siglo XVII, objeto principal de nuestro estudio, encontramos la representación del Olimpo en la pintura de principios de siglo.

Los tres ejemplos conservados actualmente fueron realizados en un espacio muy concreto -Sevilla- y en un período de tiempo muy similar -primeros años del siglo XVII- Dos de los ejemplos corresponde a la casa del Duque de Alcalá, conocida como Casa de Pilatos, y otro a la casa del poeta Arguijo, lamentablemente destruida pero cuyas pinturas fueron trasladadas y se conservan en Sevilla en la Delegación del Ministerio de Educación, y Ciencia.

Cronológicamente la primera Asamblea de los dioses corresponde a la pintura realizada para la casa del poeta Arguijo, fechada en 1601.

Como es sabido, Juan de Arguijo formó parte de la famosa escuela sevillana de poesía, que se distingue por la calidad de sus obras y por su interés y admiración por los temas clásicos. Esta escuela culminó, en poesía, con la figura de Fernando de Herrera.

En los años finales del siglo XVI y primeros del XVII, ninguna otra ciudad española reunió, como Sevilla, un círculo tan distinguido de poetas, pintores, escultores y músicos, relacionados amistosamente entre sí por sus intereses y afinidades. Los artistas se reunían en famosas academias, en casa del poeta Arguijo, en el estudio del pintor Pacheco y en el palacio del duque de Alcalá, entre otros lugares ( 8 ), tres figuras de la máxima importancia para el estudio que emprendemos.

El ateneo sevillano no surgió espontáneamente, en un momento dado, sino que fue el resultado de una tradición culta e ilustrada y dio a su vez lugar a unas figuras de interés igualmente capital, constituyendo así uno de los más famosos grupos con representantes de todas las artes.

Este círculo sevillano recibía además, con mucha frecuencia, a artistas de otros lugares que acudían a Sevilla esporádicamente -Lope de Vega- o repetidamente -Espinosa, Céspedes, Mohedano- haciendo algunos largas estancias en la ciudad para realizar obras en ella, como es el caso de los pintores Mohedano y Céspedes.

Muchos de sus miembros se expresaban en distintas artes a la vez y combinaban la poesía y la música \_Arguijo- o la poesía y la pintura y escultura -Céspedes, Mohedano, Pacheco.

Algunos habían estado en Italia y todos compartían el interés por las antigüedades y el amor por las obras del clasicismo. Recuérdese a este respecto, las "curiosidades de papeles de estampa... de pinturas originales, de monedas antiguas de todos metales" que poseía Francisco de Medina, según dice Pacheco en sus notas al Libro de Retratos (9) o el libro de Luis de Vargas de "cosas notables que vio en Italia... y que hoy tiene el tercer duque de Alcalá" (10) y, como ejemplo máximo, los estudios de Rodrigo Caro y su Canción a las Ruinas de Itálica, cuya primera redacción corresponde a 1595 (11).

La mayoría de los componentes del grupo sevillano nos son conocidos por el retrato y los datos biográficos que reprodujo Francisco Pacheco en su famoso Libro de Retratos, obra que responde en sí misma a este interés humanista por la individualidad, la fama y la pervivencia.

Como mecenas destacaron el duque de Alcalá y el propio Arguijo que, heredero de una gran fortuna, la gastó hasta quedar completamente arruinado; fueron famosos los dispendios que hizo para el recibimiento de la marquesa de Denia en 1599, causa principal de su ruina en opinión general, aunque después de este hecho siguió manteniendo en su casa la Academia y recibiendo en ella a amigos y poetas, tales como Lope de Vega, a quien atendió en 1601 y 1602 (12).



En este personaje vamos a centrar ahora nuestra atención, por darse en su casa el primer ejemplo de pintura mitológica con que se inaugura el siglo XVII.

Arguijo tenía su casa no lejos del estudio de Francisco Pacheco. Sabemos que llevado de su admiración por lo clásico, coleccionaba pinturas y esculturas de Italia ( 13 ) y el mismo Lope de Vega le dedicó el soneto Por un Adonis, Venus y Cupido aludiendo a una escultura traída de Génova por D. Juan de Arguijo ( 14 ).

Así, no es de extrañar que el poeta, admirador del mundo clásico y amigo de pintores, encargara para su casa un techo con pinturas mitológicas que fue dedicado por él mismo "al Genio y a las Musas" en 1601.

La casa de Arguijo debió ser en su conjunto, una obra tan fundamental como la del Viso para el estudio de la mitología en el arte español -aunque respondiendo a distinto espíritu como veremos- y quizás no es tan fortuita la relación entre los poetas sevillanos y el marqués de Santa Cruz, cuyo palacio estaba situado en el camino de Andalucía a la Corte y cuyas pinturas, se habían terminado pocos años antes; además, el marqués residía con frecuencia en la ciudad sevillana, en cuyo puerto había de formar las flotas para sus expediciones y a él celebraron con poemas y sonetos, los mismos poetas que asistían a las reuniones de Arguijo ( 15 ).

El techo de la casa de Arguijo, afortunadamente conservado, fue restaurado en 1826 por el pintor de cámara Joaquín Cortés ( 16 ) y mantenido en buenas con

diciones actualmente. Mide aproximadamente 15x10 m. y está formado por una serie de lienzos enmarcados independientemente, como cuadros "riportatti", de los cuales cinco se destinan a historias, dos a decoraciones de roleos vegetales y niños entremetidos y otros dos, al escudo de la familia Arguijo y a la dedicatoria de la obra. El resto de los espacios que quedan entre dichos cuadros, se ocupa por franjas y triángulos de decoración con roleos, tarjetas y grotescos.

Las escenas mitológicas se representan en cinco lienzos. El de mayor tamaño situado en el centro y los otros cuatro, a cada uno de los extremos del techo, aun que todos ellos undios por uno de sus lados, formando una especie de aspa. En cada uno de los espacios que se- paran las escenas extremas se ha colocado un lienzo con motivos decorativos.

El espacio central corresponde, como hemos dicho, a una de las escenas mitológicas. Se representa en ella la reunión de los dioses agrupados en torno a Júpiter. Este ocupa él solo uno de los lados menores, está senta do y tiene los atributos de la realeza, la justicia y el poder: corona y cetro terminado en el ojo omnividente y frutos de la tierra y rayos del cielo a sus pies; a su izquierda se encuentra el águila y a cada uno de sus la- dos una urna de distinto color, dirigiendo el dios la mano hacia la que está a su derecha.

En los otros tres lados se agrupan distintos dio ses.

A la derecha de Zeus se halla Saturno, viejo, con

"

aspecto derrotado y la guadaña entre las manos; detrás Marte, con escudo y atuendo militar, más lejos Diana con el creciente en la frente y las flechas en las manos, y delante de ella, Neptuno, con su característico tridente.

En el lado menor, opuesto a Júpiter, se encuentran Juno, en el centro, también con cetro y corona y con el pavo real junto a ella y a su izquierda Minerva o Ceres (una figura femenina con una especie de casco o tocado en la cabeza que tiene en las manos algo semejante a un arado que puede ser también una escuadra y un compás).

El último lado, correspondiente a la izquierda de Júpiter, está ocupado primero, por Apolo, muy próximo al padre de los dioses, tocando con el arco una especie de viola ( 17 ); Mercurio, con el caduceo y el casco alado; Venus, semidesnuda y enjoyada, con Cupido a su lado jugando con una flecha; y finalmente, Vulcano, situado un poco oculto, a la sombra de Venus, con el martillo en la mano y el gesto cabizbajo.

El espacio central del lienzo está atravesado por la franja del zodiaco, en el que sólo se destaca el signo de Libra, en su mitad.

Los otros cuatro lienzos mitológicos están dedicados cada uno a un personaje.

De los dos situados a los pies de Zeus, el de su derecha, tiene una figura femenina con una espada en una mano y una balanza en la otra, tal y como se representa tradicionalmente a la Justicia, que está ascendiendo en-

tre nubes. En el lienzo opuesto, la figura representada es una mujer vieja, mesándose los cabellos revueltos, de formas serpentina, y con una tea encendida en la mano izquierda. A su alrededor se contornean varias serpientes, según la iconografía usual de las Furias.

En el extremo opuesto del techo, a los pies de Juno, se encuentra, a la derecha de la diosa, la figura de Ganímedes sostenido y elevado en el aire por un águila, y a la izquierda Faetón, que, con las riendas y la fusta en las manos, cae violentamente del carro descompuesto, cuyos tres caballos, son también dispersados por un rayo del cielo.

Entre estos dos últimos cuadros, otro nos da a conocer la dedicatoria y la fecha de la obra: "Genio et Musis dicatum A.S. 1601".

La iconografía es fácil de resolver a primera vista. Se representa una reunión del Olimpo y las figuras de Astrea (o la Justicia), de Erinnis (una de las Furias), Ganímedes raptado por Zeus, y Faetón derribado del carro de Apolo ( 18 ).

Pero, además de identificar las historias representadas en el techo, es menester averiguar su significado y el porqué de su elección, si queremos comprender realmente lo que se quiso expresar con esta obra.

Parece indudable que Arguijo, dados su conocimiento y sus inclinaciones, elegiría personalmente los temas y los expondría directamente al pintor ( 19 ).

En la obra del poeta se refleja su amor a la mito-

"

logía y la mayoría de sus sonetos están dedicados a personajes de ella, entre los cuales encontramos uno dedicado a Faetón y otro a Ganímedes.

El conocimiento de la historia de la mitología se realizaba normalmente a través de las Metamorfosis de Ovidio, que constituyen el repertorio más rico de conocimientos y eran la fuente a la que se recurría con prioridad. Su traducción al castellano se publicó por primera vez en 1545 ( 20 ), pero la obra latina era suficientemente conocida, y Ovidio suficientemente admirado, como para ser saboreado en directo por tan grandes latinistas como fueron los poetas del grupo sevillano.

Así pues, recurriremos nosotros también a las Metamorfosis de Ovidio y en su libro I vemos la descripción de las cuatro edades del mundo -tema muy querido de los humanistas- Allí, vemos sucederse la Edad de Oro, la de Plata, tras haber vencido Júpiter a Saturno su padre, la de Bronce, y finalmente, la de Hierro, en la cual, son tales las perversidades que Astrea -la Justicia hija de Zeus y de Temis (la Ley o Norma divina)- abandona la Tierra, siendo ella la última de las divinidades en hacerlo (Victor iacet pietas, et Virgo caede maedentis, / ultima caelestum, terras Astrea reliquit; / (Met. I 149-150) ( 21 ). La virgen Astrea, que representa la Justicia, tiene como atributos la espada y la balanza y al huir al cielo es catasterizada como la constelación Virgo, que ocupa en el zodiaco su puesto junto a Libra, símbolo a la vez de su madre TEMIS y de la Ley Divina.

Júpiter, al ver la situación de la humanidad con-

voca la asamblea de los dioses que, por la vía láctea, llegan ante él. Una vez sentados, Júpiter, situado a mayor altura y apoyándose en el cetro de marfil, les habla (Met. I 163-181) y les manifiesta su decisión de castigar a los hombres dado que, sobre la tierra reina una cruel Erinnis ("qua terra patet, fera regnat Erinys" Met. I 241). Erinys es el nombre latino, en singular, de cada una de las Erinyes o Furiae, que castigan el mal de los hombres en la tierra (22) y que, como es sabido, se identificaban por su aspecto irascible y por su cabellera y látigos de serpientes; también utilizaban una tea encendida para perseguir de noche a los atormentados por ellas.

Júpiter, en el momento de iniciar el castigo de los hombres, piensa primero en incendiar la tierra con los rayos que le hicieron los cíclopes, pero, mudando su opinión, guarda los rayos y dispone el diluvio, para lo cual, encierra primero a los vientos que hacen huir las nubes y suelta después al que provoca la lluvia (Met. I 235-264).

Hasta aquí el texto de Ovidio sobre la situación de la humanidad en la época más infeliz de su historia.

Si observamos ahora el techo de Arguijo, veremos que tres de sus historias pueden ajustarse con bastante exactitud a esta descripción de la Edad de Hierro.

En efecto, en su parte central, encontramos a los dioses olímpicos reunidos en torno a Júpiter. Están representados diez de los dioses mayores, perfectamente identificables por sus atributos, y junto a ellos, y a

"

la derecha de Júpiter, se ha colocado a Saturno, viejo y con aspecto abatido, para indicar que su derrota supuso para Júpiter el poder sobre el mundo y los dioses, y para la tierra el final de la Edad de Oro.

Júpiter, sentado y apoyado en su cetro, como dice Ovidio, aparece a la vez como rey (cetro y corona) y como juez (cetro con ojo omnipresente) y dirige su mano hacia la urna que está colocada a su derecha. La imagen de dos vasijas situadas a ambos lados de Júpiter se considera generalmente inspirada en el texto de la Iliada, de Homero (XXIV 522-533) a partir del estudio sobre Pandora hecho por los Panofsky ( 23 ). El texto en cuestión dice así:

"A las puertas del palacio de Júpiter hay dos toneles llenos de donde él extrae las fortunas y las adversidades. A quien el tonante dios se las da mezcladas le asiste unas veces la desgracia y otras la fortuna; mas el que solo males recibe vive atribulado y deambula por la Tierra sin ser honrado por dioses ni mortales

Así pues los recipientes contienen las fortunas y adversidades que Júpiter destina a los humanos.

En el caso del techo de Arguijo esto reforzaría el acto de justicia que Zeus va a ejercer sobre la humanidad, si bien el hecho de que el dios dirija su mano hacia el más claro de ellos, colocado a plena luz y a su derecha (en oposición al oscuro, colocado en penumbra y a su izquierda), haría pensar lógicamente que se trataba de enviar bienes y no desdichas a los humanos. Nosotros creemos sin embargo, que debe tenerse en cuenta otra posible interpretación de los recipientes. Según el texto de las Metamorfosis anteriormente mencionado (I 235-264), Júpiter, cuando reúne a los dioses para comunicarles el castigo que va a enviar a los hombres, piensa en el diluvio y para ello encierra los vientos que ahuyentan las nubes y ~~se~~alta a

los que provocan las lluvias; como es sabido, una de las maneras de representar a los vientos encerrados es por medio de urnas que se sitúan a los pies del dios, es posible pues que el gesto de Júpiter indique la apertura de la urna que contiene los vientos de la lluvia ( 24 ), situada frente a la que mantiene encerrados los vientos que alejan las nubes.

En el cielo, la línea del zodiaco muestra el signo de Libra que simboliza la Ley divina y el lugar en que quedará fija Astrea. También pudiera tener otro simbolismo más pues Libra es el signo que indica la entrada del otoño y quizás se quiera aludir con ello a la decadencia que acosa a la humanidad en la Edad de Hierro.

Ajustándonos a esta interpretación, los lienzos inferiores representan efectivamente, lo que las palabras de Júpiter indican a los dioses, o sea, la huida de Astrea al cielo y el dominio de Erinis sobre la tierra. Asistimos pues, al momento extremo de la Edad de Hierro, cuando los dioses van a proceder al castigo de la humanidad.

En la parte opuesta del techo, tenemos las escenas de Faetón y Ganímedes, ~~del~~ ligados de la primera narración de Ovidio y con una larga tradición en los círculos humanistas, que interpretaban a ambos jóvenes con papeles opuestos, uno como el osado justamente castigado y otro como el elegido por los dioses, interpretación difundida principalmente a través de los libros de emblemas y de la mitología "moralizada". Siguiendo esta corrien

"



te Faetón sería, en el techo de Arguijo, el prototipo del humano (poeta según veremos más tarde) castigado por su soberbia y mala doctrina y Ganímedes el del hombre justo premiado por los dioses ( 25 ).

Nosotros sin embargo, pensamos que, puesto que Arguijo, además de comitente de la obra es el probable inventor del programa iconográfico, es conveniente buscar en su obra literaria la interpretación que da a estas dos figuras.

Arguijo dedica a ambos personajes sendos sonetos y éstos nos ayudarán a explicar su presencia aquí.

En el soneto a Faetón "Pudo quitarte el nuevo atrevimiento", se ensalza la osadía del joven que por demostrar al mundo su filiación respecto de Apolo, perdió la vida pero ganó la fama. El soneto dice así:

"Pudo quitarte el nuevo atrevimiento,  
bello hijo del Sol, la dulce vida;  
la memoria no pudo, qu'extendida  
dejó la fama de tan alto intento.

Glorioso aunque infelice pensamiento  
desculpó la carrera mal regida;  
y del paterno carro la caída  
subió tu nombre a más ilustre asiento.

En tal demanda al mundo aseguraste  
que de Apolo eras hijo, pues pudiste  
alcanzar del la empresa a que aspiraste.

Término ponga a su lamento triste  
Climene, si la gloria que ganaste  
excede al bien que por osar perdiste." ( 26 )

Obsérvese que esto está dentro de la más pura raíz ovidiana pues el mismo poeta latino nos dice que las náyades, al enterrar a Faetón, escriben en la piedra de su túmulo estas palabras: "Hic.Situs.Est.Phaeton.

Cvrrvs.Avriga.Paterni/Qvem.Si.Non.Tenvit.Magnis.Tamen.  
Excedit.Avsis"/ (Aquí yace Faetón, auriga del carro de  
su padre, si no fue capaz de gobernarlo, al menos cayó  
víctima de grandiosa audacia." (Met. II 327-328)

En el soneto de Júpiter a Ganímedes "No temas  
¡oh bellissimo troyano!" lo que se indica es la llamada  
del dios al joven, que aparentemente alejado de su tie-  
rra por un águila feroz, es en realidad, llevado por  
dios a más alto puesto. El texto completo del soneto  
es el siguiente:

"No temas, o bellissimo troyano,  
viendo que arrebatado en nuevo vuelo  
con corvas uñas te levanta al cielo  
la feroz ave por el aire vano.

¿Nunca has oído el nombre soberano  
del alto Olimpo, la piedad y el celo  
de Júpiter, que da la lluvia al suelo  
y arma con rayos la tonante mano;

A cuyas sacras aras humillado  
gruesos toros ofrece el Teucro en Ida,  
implorando remedio a sus querellas?

El mismo soy,. No al'águila eres dado  
en despojo; mi amor te trae. Olvida  
tu amada Troya y sube a las estrellas." ( 27 )

Según esto, lo que Arguijo quiso expresar con  
estas fábulas representadas en su casa -y dedicadas  
al Genio y a las musas- pudo ser, por un lado, el pre-  
cio de la Fama, la osadía obligada del que se llama hi-  
jo de Apolo y compañero de las Musas -poeta- para re-  
montarse a la altura de su padre, esto le dará inmortal  
fama aunque le cueste la vida ( 28 ), y por otro lado,  
el camino de la Gloria, el aspecto feroz que en ocasio-

"

nes presenta al hombre la llamada o elección de los dioses.

El techo además está dedicado al "genio y a las Musas" es decir, al espíritu que marca la propia personalidad, la individualidad tan cara a poetas y artistas, y a las compañeras de Apolo inspiradoras de todas las artes. La dedicatoria creemos que da la clave para interpretar el techo de Arguijo en relación con el mundo y con el papel del poeta.

Así pues, se presenta el mundo en una situación comparable al abatimiento y desilusión de la Edad del Hierro, en donde no existe la Justicia y la Maldad se hace reina, y se muestra lo único importante: la lucha por conseguir la fama -misión del poeta- y el destino final que aguarda al verdadero poeta elegido de los dioses.

Ahora bien, ¿responde realmente esta interpretación al sentimiento del poeta Arguijo, poseedor de linaje y fortuna, rodeado de amigos y artistas como él, y al ambiente de Sevilla, una de las ciudades más ricas en el siglo XVI y considerada feliz por su clima, sus fiestas y su derroche?

Si examinamos la historia de aquellos años obtenemos algunos datos interesantes. Sevilla, concretamente, se ve afectada por dos hechos importantes. En 1596 se produce el ataque de Essex a Cádiz, es la primera vez que los ingleses atacan a España en su territorio peninsular, próximo a Sevilla. En 1599, una epidemia de peste en Sevilla ocasiona 8.000 víctimas ( 29 ).

El impacto moral que produjeron ambos acontecimientos puede seguirse en la obra de Arguijo. En su Epístola (D. Juan de Arguijo a un religioso de Granada) dedica algunos versos a estos sucesos:

"¿Cuál gente vió jamás de la pretérita  
edad, desde do vive el scita frígido  
hasta do quema el sol a los etíopes  
de desventuras tan crecido cúmulo?  
¿Cuándo tan fiero se mostró el belígero  
Marte, cubierto de acerada túnica,  
como después que del furor británico  
se vio ofendida la ribera bética  
con gruesas naves que sostiene el Támesis?"  
"¿En qué siglo se vieron los benéficos  
planteas de la vida tan opósitos?  
¿O cuándo más apriesa de Prosérpina  
pobló los tenebrosos reinos Atropos?  
¿Qué bien nos queda o cuál infausto señero  
de males no acrecienta justas lágrimas?"

...  
"Digo, pues, que el rigor de el mal pestífero  
muestra en esta ciudad su fuerza válida  
con igual inclemencia que en la célebre,  
a quien comunicó su nombre Rómulo,"

...  
"Pero ¿qué fuerza oculta de malévolas  
estrellas hiere á las ciudades inclitas  
con semejante plaga, castigándolas?"

...  
"Mas sobre todas de este suelo vándalo,  
la mejor parte con dolor legítimo,  
poderoso a mover en las Euménides,  
del no visto contagio nueva lástima,  
turbada atiende de sus hijos únicos  
el grave mal y enfermedad mortífera,  
sin que les pueda socorrer la física  
que profesa la turba de los médicos"

...  
"Discurren presurosas con Tesífine  
sus dos hermanas, de la muerte palida  
fieros ministros, y su ardiente cólera  
hace mil suertes en robustos jóvenes,  
en tiernos niños y en hermosas vírgenes,  
sin reservar la senectud flemática,  
que todos son sus obedientes súbditos." (30 )

Estas circunstancias tuvieron que influir naturalmente, en la manera de enjuiciar los años finales del siglo XVI.

Por otro lado, parece que la desilusión y el pesimismo es una característica del grupo de escritores sevillanos: "En cuanto a los temas [del grupo sevillano] se echa de ver a modo de un cansancio vital, un sostenido sentimiento de desengaño ante la vida, que enraiza con la vieja herencia de Séneca y la insistente nota ascética de los escritores religiosos del quinientos" ( 31 )

Esto se ve reflejado, desde luego, en la obra poética de Arguijo, aunque quizás su expresión más genial corresponda al autor de la famosa Epístola moral a Fabio, algunas de cuyas estrofas pueden servir, además, de lectura perfecta para las pinturas de la casa de Arguijo:

"Peculio propio es ya de la privanza  
Cuanto de Astrea fué, cuanto regía  
con su temida espada y su balanza.  
El oro, la maldad, la tiranía  
del inicuo, precede y pasa el bueno.  
¿Qué espera la virtud o qué confía?" (32 )

Por tanto, creemos que las pinturas mitológicas de la casa de Arguijo responden perfectamente al ambiente culto para el que fueron hechas. Es decir, se eligieron las fábulas de Ovidio, no con la intención de alegorizar bajo historias de la Antigüedad valores morales actuales, sino por pensar que dichas fábulas eran, por sí mismas, la expresión más bella de un sentimiento que todos conocían y compartían.

La desilusión de la edad presente, el anhelo de fama y de inmortalidad, al servicio de las Artes, se comprendían perfectamente a través de las fábulas de Ovidio.

El círculo que se reunía bajo el techo de Arguijo era culto, buen conocedor del Ovidio latino y acostumbrado a gozar de la belleza de su estilo y de sus textos; no había mes en ellos, la intención de justificar a Ovidio, sino simplemente, la de admirarlo y expresarse como él. Esto es muy importante y ha de tenerse en cuenta a la hora de estudiar otro techo, aparentemente similar: el de la Casa de Pilatos pintado por Pacheco.

Ahora bien ¿se corresponde la expresión plástica con las intenciones poéticas?

Leer, traducir y deleitarse con los textos mitológicos era una labor de larga tradición en España. Expresar plásticamente la mitología no. Se puede decir que el único antecedente -exceptuando las residencias reales- lo constituyen las pinturas del palacio del Viso del Marqués, que fueron encargadas a artistas extranjeros. Aceptar pues, un compromiso así, era, cuando menos, nuevo y arriesgado para un pintor español.

Sabiendo la intención de Arguijo y conociendo sus gustos por la Antigüedad ( 33 ) y por el arte italiano, es de suponer que quisiera encontrar también, en las pinturas de su casa, la belleza formal que aprecian los sentidos.

En el grupo de las academias sevillanas, hemos visto ya que hubo siempre pintores y que, muchos de ellos,

"

participaban además de distintas ramas del arte.

Por desgracia no se conoce documentalmente el autor de las pinturas y el estado actual de los estudios sobre pintura sevillana de esta época, no parece hacer fácil la atribución segura a uno determinado ( 34 ).

Examinando detenidamente las pinturas, se ve en ellas una indudable huella italiana, guardan recuerdos de Miguel Angel, quizás de Correggio; hay un incipiente manierismo en la distribución de los dioses del Olimpo y un asomo fuerte de valor expresivo y movimiento, de signo ya barroco, patente sobre todo en las figuras de los extremos. La composición general del techo, así como la ejecución particular de cada lienzo, se puede adscribir a la pintura italiana de fines del XVI, a una escuela más apegada a Miguel Angel que a Venecia o al clasicismo boloñés.

Encontrar estas características en la pintura sevillana de aquella época, no es difícil en ningún caso.

Prescindiendo de las comunicaciones que existían con Génova, directas y frecuentes, de las colonias italianas en Sevilla, tan numerosas entonces, y de las obras importadas y adquiridas por nobles sevillanos, el conocimiento directo de Italia era común a varios miembros de las academias hispalenses, como hemos visto ya, y entre ellos circulaban originales italianos y copias, en dibujo y en estampa, de obras italianas antiguas y modernas.

Como puede verse además por textos que hemos conservado (Céspedes y Pacheco), los pintores andaluces admiraban sobre todo a Miguel Angel y Rafael, y se puede decir que Italia representaba para los pintores, lo que

Ovidio para los poetas.

Entre los artistas que trabajaban en Sevilla en el siglo XVI muchos de ellos habían estado en Italia, algunos por largo tiempo y con tan gran calidad como Luis de Vargas, quien había dejado numerosos dibujos y había muerto no mucho antes, en 1568.

Entre los nombres de pintores que asistían o tenían relación con el círculo de Arguijo, destacan sobre todo, Pacheco, Céspedes y Mohedano; más conocido el primero, sus obras no permiten pensar que fuera él el autor del techo de Arguijo. De los otros dos, sabemos su importancia, pero carecemos de un estudio serio de su obra y aun de un repertorio suficientemente amplio de sus pinturas, no obstante, por lo que conocemos, parece acertado desechar en cualquier caso a Mohedano.

Por las noticias que tenemos, el encargo pudo haberse hecho a Céspedes, quien reunía una notabilísima cultura clásica, una larga experiencia italiana -con obras incluso en Roma- y un estudio constante de Miguel Ángel y Correggio, que concuerda con las características observadas anteriormente en el techo sevillano. A él aproxima también las pinturas de Arguijo un tan buen conocedor de la pintura sevillana como Angulo ( 35 ).

Sabemos que Céspedes al volver de Italia, fue hecho racionero de la catedral de Córdoba, que fue buen amigo de Góngora, que hacía frecuentes viajes a Sevilla, con largas estancias en la ciudad donde asistía a las reuniones de poetas, y que era amigo también de Arias



Montano, de Herrera, de Arguijo ( 36 ), del maestro Medina, de Luis del Alcázar y de Pacheco en cuya casa se hospedó ( 37 ). En 1592 pintaba en Sevilla las Virtudes de la Sala Capitular de la catedral ( 38 ), y en 1603, también en Sevilla, trataba con Pacheco sobre la ejecución del techo mitológico de la Casa de Pilatos ( 39 ). En caso de ser Céspedes el autor del techo de la Casa de Arguijo éste debió quedar terminado en la primera mitad de 1601 ya que el 25 de septiembre de 1601 el Cabildo de Córdoba le encargó los modelos para el altar del ~~capacero~~ nuevo, lo que aceptó Céspedes gustoso ( 40 ). Su personalidad hace suponer también una sensibilidad para la belleza formal del clasicismo ( 41 ).

De las obras conocidas de Céspedes la que más puede servirnos para estudiar el techo de Arguijo es la decoración de la bóveda de una de las capillas de Santa Trinitá, de Roma, ~~realizada~~ la pintura durante su estancia en la ciudad; en ella se representa a los cuatro evangelistas en cuadros independientes, enmarcados por decoración de grutescos y vegetales y las figuras están pensadas para ser vistas de "sotto in su" por tanto están dispuestas de la misma forma que las del techo de Arguijo . Aunque la calidad de la pintura de Roma -muy similar a la de las pinturas cordobesas de Céspedes- es inferior a la de Sevilla que ahora nos ocupa, la figura de San Juan puede compararse con alguna de los dioses sevillanos y comprobarse la similitud de ambos.

Como se recordará, en esta misma iglesia de Santa Trinitá, tabajó Federico Zuccaro por quien Céspedes mues

tra en profunda admiración y de cuya amistad disfrutó durante su estancia en Roma ( 42 ). Entre las obras del manierista italiano es interesante examinar, para nuestro estudio, la Alegoría del Dibujo, que Zuccaro representó en el techo de su casa de Roma, al regreso de su estancia en España, y que muestra cierta similitud con el Olimpo de Arguijo. Sin que esto quiera decir, naturalmente, que apuntemos a una dependencia directa de ambas obras -hechas por otra parte en fechas casi coincidentes- sería interesante comprobar si efectivamente ambos techos responden a una coincidencia teórica y formal de sus autores.

Si estudiamos atentamente las pinturas del techo de Arguijo, observaremos una intención clara de alcanzar calidad en los valores formales de la obra, en expresar la belleza del desnudo que permite la mitología -véase la figura de Venus- aunque esto, naturalmente, dentro de un tono tan contenido como requería el ambiente de la sociedad española de la época.

El techo tiene la dificultad para el autor, de exigir un buen conocimiento de la anatomía y una cierta soltura en la expresión dinámica del cuerpo humano, tanto por la cantidad de figuras en escorzo como por la abundancia de partes del cuerpo al desnudo.

En las figuras estudiadas se ve una falta de experiencia en tales aspectos. Hay desajustes en la anatomía de algunos personajes -especialmente Erinis y Ganimedes- y, salvo Venus y Astrea, las figuras femeninas del Olimpo carecen, no ya de belleza, sino de caracterización femenina, aunque el pintor, consciente de ello, las relega a

"

un discreto segundo término en penumbra. Sin embargo, el mayor fracaso es tal vez, la figura de Júpiter que, con su cortedad, no responde desde luego, a la imagen del poderoso Júpiter tonante a punto de lanzar el castigo y que, por su importancia en el conjunto, lo condiciona en una primera visión general.

No obstante, hay figuras bastante conseguidas, como la de Astrea, y grupos del Olimpo, como el formado por Apolo, Mercurio y Venus, de grata composición y con figuras tan bellas como la del pequeño Cupido.

En cuanto a los elementos decorativos, tanto en los lienzos intermedios como en la franja continuada, son de primorosa ejecución y, si el autor es el mismo para todo el techo, demuestra en este aspecto, un dominio realmente superior, producto sin duda de una mayor experiencia.

Resumiendo, se puede decir que el pintor del techo de Arguijo captó la idea a la que las pinturas debían responder y supo expresarla en la composición general del techo. Sin duda conocía modelos de calidad a los cuales aspiraba igualar, pero dada la carencia de antecedentes y las casi nulas oportunidades de efectuar obras de este tipo en España, se vio limitado por las circunstancias. Seguramente, Arguijo eligió para su obra al artista más capacitado del momento para pintar mitología y el resultado, aun con las limitaciones señaladas, debió deslumbrar en la Sevilla de entonces, y es hoy, del mayor interés para la Historia del Arte en España. Esto, creemos, es todo lo que puede decirse por ahora, acerca del posible

autor de las pinturas de la Casa de Arguijo.

Hay sin embargo, una nota más, que no ha pasado por alto a ningún investigador, ¿cómo Pacheco, tan minucioso en sus noticias, no menciona las pinturas de la casa de Arguijo, que debieron ser rápidamente famosas y que son, además, antecedentes en muchos aspectos, de las suyas?

Esto es extraño, ciertamente, aunque, a decir verdad, tampoco habla mucho Pacheco de la pintura de sus propias fábulas. Sería fácil suponer que, simplemente, no quiso hacer comentarios sobre unas pinturas, como las mitológicas, tan alejadas de su carácter y de sus sentimientos. Aventurar a este respecto una teoría no dejar de ser, sin embargo, gratuito y arriesgado, aunque hay que destacar que, comparando el techo de la Casa de Arguijo y el de la Casa de Pilatos, el espíritu de una y otra obra, y la sensibilidad de uno y otro artista, no podían ser más distintos dentro de una aparición tan similar, como veremos más tarde.

El techo de Arguijo fue sin embargo, el que inspiró en gran parte el Olimpo pintado por Francisco Pacheco en el techo del gran salón de la casa del duque de Alcalá. La asamblea de los dioses tiene lugar, en este caso, para recibir a Hércules por lo que será estudiado en el siguiente capítulo correspondiente a los héroes mitológicos.

El tercer Olimpo del siglo XVII, corresponde también a la Casa de Pilatos de Sevilla. Está representado en el techo de una de las salas menores, situada entre el gran salón con la apoteosis de Hércules y una salita pequeña con la figura de Prometeo pintada en el techo.

La pintura del Olimpo está realizada al óleo sobre tela. El conjunto se compone de nueve lienzos enmarcados independientemente como hemos visto ya en los anteriores Olimpos. Cuatro de los lienzos en forma de pequeños rectángulos están ocupados por motivos decorativos de entrelazo y roleos y los otros cinco por representaciones figuradas. Estos últimos son los que ahora más nos interesan.

De los cinco lienzos historiados, el central, de forma circular, aunque con molduras mixtilíneas, es el dedicado a la asamblea de los dioses. Los personajes están reunidos en torno a una mesa según la iconografía usual en el "Banquete de los dioses". Los divinidades presentes en el banquete son, por orden de colocación, Juno, Júpiter y Diana, identificados por sus atributos, una figura femenina (Minerva ?) y otra que pudiera ser Apolo si perteneciese a él la mano que se extiende hasta la lira, Apolo o Vulcano (?), Baco, Venus y Cupido, Marte y Neptuno y Ganimedes, éstos últimos identificados también por sus atributos. Igualmente puede verse el caduceo de Mercurio y el martillo de Vulcano en el centro de la mesa. Sobre ésta revolotean también tres amorcillos con ramitas verdes en las manos y sobre el grupo de Venus y Baco aparece la Fama, haciendo sonar su trompeta. Al pie de la mesa, encima de un soporte, aparecen dos urnas.

La iconografía es la tradicional para un banquete de

los dioses, que en el caso de realizarse sin un motivo especial aparecen sentados en torno a la mesa sin un orden determinado, lo que podría pensarse si aparecieran Vulcano y Mercurio junto a sus atributos, en cuyo caso no habría espacio libre ni señalado especialmente en la mesa.

Otro motivo usual para un banquete de los dioses es la celebración de un acontecimiento festivo, generalmente una boda (por ejemplo, Peleo y Tetis, Cupido y Psique, etc.), en cuyo caso los esposos ocupan el espacio central (en este caso vacío) y lo que justificaría la presencia de los amorcillos con ramas verdes y la presencia de la Fama que había de consagrar para la posteridad a los personajes enlazados. Sin embargo, ni una ni otra iconografía convienen perfectamente con la escena representada en el techo de la Casa de Pilatos, que por un lado parece centrar la clave interpretativa en la ausencia de Mercurio y Vulcano cuyos atributos aparecen aislados en el centro de la mesa y por otro, parece dar una importancia capital a las urnas que contienen los bienes y los males y que generalmente están colocados a los pies de Júpiter, el dios que dispone de ellas pero que en este caso ocupan el espacio central del lienzo ( 43 ).

Pero, como hemos visto al principio, la escena del banquete está acompañada de otras cuatro historias que se distribuyen en cada una de las esquinas del techo de la sala. Los cuatro lienzos restantes, enmarcados independientemente también, representan respectivamente a Eolo con el cetro de rey de los vientos, cogiendo por los cabellos las cabezas de los vientos a los que está encerrando en el odre que hay a su derecha; Ceres, sentada en su carro

"

triunfal característico, y con un cargamento de grutas tras ella ( 44 ); Perseo con la espada desenvainada, las sandalias que le diera Mercurio y el escudo regalo de Minerva ; y una joven que sostiene una nube en sus manos a través de la cual se filtran los rayos del sol y cuya identificación es difícil de precisar ( 45 ).

Siendo cuatro las representaciones es lógico su poner que se aluda a una de las alegorías cuádruples que suelen aparecer en la pintura profana y entre ellas la presencia de Ceres y Eolo (la Tierra y el Aire) hace pensar en los cuatro elementos constitutivos del mundo físico para los antiguos, sin embargo es difícil admitir la figura de la joven con la nube y el sol como el Agua y aún más la de Perseo como el Fuego.

Precisamente la figura femenina con el sol tras pasando las nubes, frecuente imagen de la Verdad triunfando sobre el Error en los libros de emblemas, sirve para indicarnos que el significado del conjunto hay que buscarlo más bien en las alegorías de tipo moral. No obstante, y dado que tanto la escena del banquete de los dioses como la de los personajes individuales tienen un significado oscuro todavía, y que todos ellos han de explicarse como conjunto, creemos imposible por ahora dar una explicación convincente de este techo de la Casa de Pilatos ( 46 ).

Por otro lado, carecemos de datos sobre el autor y las condiciones de encargo de las pinturas, cuestiones éstas que podrían ayudar también a la interpretación del conjunto.

Angulo dio el nombre de Mohedano ( 47 ) como el autor más próximo al estilo de las pinturas. Del pintor de Lucena no tenemos muchas noticias aunque sabemos que además de pintor era poeta y que vivió la mayor parte de su vida en Antequera. Fue fresquista famoso, aunque se han perdido sus obras en esta técnica y estudió con pintores italianos, como Arbasía y Aquiles, lo que unido a su calidad de poeta y amigo de poetas, podría ponerle en contacto con el mundo profano de la Antigüedad. Su estancia en Antequera la alternó con frecuentes viajes a Sevilla donde consta que estaba en 1610 ( 48 ).

De su obra pictórica quedan lienzos -la mayoría de ellos en el moderno Museo de Antequera- de calidad muy superior a la que se ve en la mitología representada en la Casa de Pilatos y que, como término de comparación, no apoyarían una atribución a Mohedano. También se consideraron suyas desde Ceán ( 49 ) las pinturas del techo del gran salón del palacio arzobispal de Sevilla, de estructura similar a la que estamos estudiando, es decir, lienzos incrustados en el techo, obra de 1604, pero que ha sido recientemente desechada del catálogo del pintor cordobés ( 50 ).

De todas formas, al tratarse de pinturas profanas es fácil observar, como ya lo hemos hecho en otras ocasiones, la impericia del pintor en lo que se refiere a anatomías y desnudos y la incorrección del dibujo, característica general de la pintura profana.



El tema de la asamblea de los dioses vuelve a aparecer en la pintura española del XVII en la decoración de los arcos levantados en Madrid para el recibimiento de María Luisa de Borbón, en 1680.

Las obras, conocidas solamente por las descripciones literarias conservadas, mencionan dos olimpos, uno en el arco de la Puerta del Sol ( 51 ) el que aparece los dioses triunfando sobre la Envidia, obra realizada por Matías de Torres, y otro en el arco de los Italianos, en que está representado un "Convite de los dioses con Sturno" ( 52 ) obra de Matías de Torres, Claudio Coello, y José Donoso. Las descripciones de esta entrada real en Madrid no precisan más respecto a esta iconografía por lo que no sabemos el significado que quiso darse a esta imagen en el recibimiento de María Luisa de Orleans.

Aparte de estos Olimpos citados, conservados o no en la actualidad, no sabemos de más pinturas españolas que representen el tema de la asamblea de los dioses, tema sin embargo, muy frecuente en la pintura barroca europea.

Notas

- ( 1 ) Fernando CHUECA GOITIA Andrés de Vandelvira  
Madrid 1954 y J.M. AZCARATE Escultura del  
siglo XVI Madrid 1958 p. 234 y 239
- ( 2 ) J. DOMINGUEZ BORDONA Proceso inquisitorial  
contra el escultor Esteban Jamete Madrid 1933  
p. 10
- ( 3 ) Santiago SEBASTIAN Interpretación iconológica  
de El Salvador de Ubeda "B.S.A.A." 1977 p. 189  
-206, recogido después en Arte y Humanismo Madrid  
1978 p. 34-50.
- ( 4 ) Sobre la capilla puede verse E. GARCIA CHICO  
La capilla de los Benavente en Santa María de  
Rioseco "B.S.A.A." 1933-34 p. 319-356
- ( 5 ) Un valioso esquema de la división de los espacios  
de la bóveda, con indicación de las imágenes que  
aparecen en cada uno de ellos, se da en el tra-  
bajo de S. Sebastián El programa de la capilla  
funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco  
"Traza y Baza" 1973 p. 19, incluido después en  
Arte y Humanismo ob. cit. p. 305ss.
- ( 6 ) Interpretación de S. Sebastián en la obra ante-  
riormente citada 1973.  
Angulo en su trabajo sobre la mitología del  
siglo XVI dio también noticias de los planetas  
representados en la capilla de los Benavente  
pero sin dar interpretación del conjunto (Diego  
ANGULO INIGUEZ La Mitología y el arte español  
del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 p. 106-108)
- ( 7 ) Carducho habla de algunas de las pinturas del  
XVI en sus Diálogos de la Pintura de 1633.  
Como trabajos modernos importantes que aludan  
a las pinturas de Becerra en el alcázar de Ma-  
drid pueden verse: Francisco INIGUEZ ALMECH  
Casas Reales y Jardines de Felipe II Roma 1952  
Juan J. MARTIN GONZALEZ El alcázar de Madrid  
en el siglo XVI (Nuevos datos) "A.E.A." 1962  
p. 1-19. Giovanna ROSSO DEL BRENNA Giovanni  
Battista Castello "I pittori bergamaschi dal  
XIII al XIX secolo" Bergamo 1976 y Veronique  
Gérard L'alcazar de Madrid et son quartier au

XVIè. siècle. "Coloquio" Arts 1978 p.36-45.  
Este último trabajo es un pequeño extracto de la tesis doctoral de la autora en la que se trata más extensamente de las pinturas del alcázar pero que no nos ha sido posible consultar hasta ahora.

- ( 8 ) Sobre las academias sevillanas puede verse Joaquín HAZAÑAS Y LA RUA Noticia de las academias literarias artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII Sevilla 1888, José SÁNCHEZ Academias literarias del Siglo de Oro español Madrid 1961 y F. Willard KING Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII Madrid 1963
- ( 9 ) Francisco PACHECO Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones Sevilla 1599
- ( 10 ) Ibidem s.p.
- ( 11 ) Poetas de los siglos XVI y XVII Selección hecha por P. Blanco Suárez Madrid 1970 p. 280
- ( 12 ) Francisco RODRIGUEZ MARIN Pedro Espinosa. Estudio biográfico bibliográfico y crítico. Madrid 1907 p. 129-130. Las noticias básicas sobre la vida de Arguijo son las dadas por Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO (Noticias biográficas del insigne poeta sevillano D. Juan de Arguijo "Revista de España" 1868 III p. 79-89 y Nuevas noticias biográficas del insigne poeta sevillano D. Juan de Arguijo "Revista de España" 1868 IV p. 265-274 y José M. ASENSIO (D. Juan de Arguijo. Estudio biográfico "La Ilustración Católica" 1892 VI nº 16 p. 185-189; 1883 VI nº 19 p. 225-226; nº 22 p.255-257 y nº 23 p. 267-269) cuyo contenido está recogido en los estudios posteriores sobre la casa de Arguijo (José GESTOSO Y PEREZ La Casa de D. Juan de Arguijo "Bética" 1914 nº 20 y nº 21 s.p.) y sobre el poeta en la edición de cuyas obras se dan noticias biográficas del personaje. Precisamente en una de las más recientes ediciones de su obra poética se señala la falsedad de algunos tópicos sobre Arguijo no comprobados documentalmente, por ejemplo, el citarlo siempre como "de familia sevillana aristocrática" cuando en realidad, sus padres eran canarios "sin blasones ni herencia", el padre se hizo rico en el comercio de Indias llevando en sus naves, entre otras mercancías, esclavos negros; en cuanto al origen de la mujer de Arguijo descendiente de los Pérez de Guzmán, nobles sevillanos, y nieta de un

banquero florentino, es igualmente falso ya que su apellido se debía solamente al Pérez de su padre y al Guzmán de su madre (Juan de Arguijo Obra poética. Edición de Stanko B. Vranich Madrid 1971 p. 7-8. El autor anuncia en esta obra una próxima biografía de Arguijo).

( 13 ) Barrera ob. cit. 1868 III p. 79

( 14 ) El soneto está incluido en la obra de Lope de Vega La hermosura de Angélica con otras Rimas Madrid 1602 Lleva el número CXX y está dedicado "A don Iuan de Arguijo, por un Adonis, Venus y Cupido de marmol". Dice así el primer cuarteto: "Quien dize que fue Adonis convertido/ En flor de lirio y Venus en estrella/ No vió, señor don Iuan, la imagen bella,/ Que a España aveis de Genova traydo,/ (fol. 303).

El contenido del soneto parece referirse a un grupo escultórico de Adonis, Venus y Cupido, pero debió tratarse en realidad de dos esculturas independientes puesto que, siguiendo el rastro de esta escultura, Gestoso encontró en casa de los herederos de la familia que adquirió la casa de Arguijo en 1606, una estatua de Venus y Cupido, firmada por Juan Bandini florentino, -el discípulo de Bandinelli, autor entre otras obras de los bajorrelieves del coro de la catedral de Florencia- La escultura, muy bella de formas pero fría de expresión, presentaa la diosa de pie y a Cupido a su espalda, sentado sobre un delfín. La estatua fue dada a conocer por Gestoso en 1914 (Ob. cit. s.p.)

( 15 ) Fernando de Herrera por ejemplo, le dedica tres de sus composiciones: Al marqués de Santa Cruz, Al marqués de Santa Cruz en la rendición de las Terceras y "A la muerte del marqués de Santa Cruz (Poetas líricos de los siglos XVI y XVII "B.A.E." tomo 32 p. 328, 320 y 318 respectivamente).

( 16 ) Barrera ob. cit. 1868 IV p. 273

La Casa de Arguijo, situada en la antigua calle de la Virreyna de Sevilla fue prácticamente destruida por un incendio en 1914. El estudio más completo de la misma es el de Gestoso donde se reproduce además la portada principal de la casa.

Las pinturas que estudiamos ahora habían sido trasladadas en 1860 a otra casa de Sevilla propiedad de la misma familia, por lo que no se vio afectada por el incendio de 1914.

- ( 17 ) Mirimonde explica en uno de sus estudios la evolución que sufrió el instrumento musical atribuido a Apolo. La lira antigua fue sustituida en el Renacimiento por la "lira da braccio", de nombre similar y, más tarde, al dejar de utilizarse ésta pasó a ocupar su lugar la viola (Les allégories de la Musique II Mercure... "G.B.A." 1969 p. 358) No debe olvidarse tampoco que Arguijo era, según Rodrigo Caro, "en un discante el primer hombre de España" y que él dedicó una silva "A la vihuela" en la que el poeta dialoga con su instrumento preferido.
- ( 18 ) Las figuras, salvo la Furia, fueron ya identificadas por Angulo en el estudio iconográfico sobre el techo de Arguijo incluido en su obra sobre la mitología del siglo XVI (ob. cit. 1952 p.195-199) que fue durante mucho tiempo el único estudio, y no sólo iconográfico que existió sobre estas pinturas. Recientemente se han hecho dos nuevos estudios del techo de Arguijo, uno de Jonathan Brown incluido en Images and Ideas in Seventeenth century Spanish painting (Princeton 1978) y otro de Vicente LLEO CANAL incluido en Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano (Sevilla 1979)
- ( 19 ) Arguijo había hecho ya una labor semejante en las fiestas del Corpus de 1594 en que decoró su calle con "planetas y fábulas". Messia de la Cerda describe estas fiestas sevillanas y se detiene en la decoración "del altar y calles del convento de la Compañía de Jesús y colgaduras de la siguiente calle", es decir, de la vivienda de Arguijo, en la cual se había dispuesto un adorno rematado por la parte de arriba por "diversos y curiosos lienzos y tablas de pintura, que por ser de planetas y fábulas, no quiero hazer larga relación dellos... solo certifico que la perfección de la pintura merecería que se hiziera mucho caso della" (Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid 598 fol 32v-34). El éxito de la decoración se debió, según Messia, a

la invención de Arguijo: "fue este adereço por extremo curioso: por aver adereçado esta calle, el no menos noble que discreto cavallero don Juan de Arguijo veynte e quatro desta ciudad" (Reyes MESSIA DE LA CERDA Discursos festivos ms cit. fol. 34)

- ( 20 ) José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952 p. 39 y 42.  
Angulo (Las Hilanderas "A.E.A." 1948 p.3 nota 1) cita una traducción editada "hacia 1490" aunque solo conservada parcialmente. No sabemos si se refiere con esto a la obra de Francisco Alegre Lo libre de les Transformacions del poeta Ovidi Barcelona 1494, que sin embargo, es traducción al catalán.
- ( 21 ) Tanto para el texto latino de las Metamorfosis (Libros I-X) como para su traducción al castellano, hemos utilizado la edición bilingüe de Antonio RUIZ de Elvira en la Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos. Barcelona 1964 y 1969.
- ( 22 ) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 p. 48
- ( 23 ) Dora y Erwin PANOFKY La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico. Barcelona 1975 p. 67ss
- ( 24 ) El mismo Arguijo llama a Júpiter "el que da la lluvia al suelo" en su soneto "A Ganimedes" (véase más abajo).
- ( 25 ) Sobre esta interpretación pueden verse dos ejemplos muy representativos y usuales en el siglo XVI, el de Alciato para los emblemas y el de Pérez de Moya para la mitología "moralizada", ambos incluyen e interpretan los personajes de Faetón y Ganimedes, el primero en los Emblemas y el segundo en la Philosophia Secreta. Esta es también la interpretación que sigue Brown en su estudio sobre el techo de Arguijo (ob. cit. 1978)
- ( 26 ) Edición de Vranich cit. p. 55  
La obra poética de Arguijo fue publicada en la Biblioteca de Autores Españoles vol. 42 Poetas

líricos de los siglos XVI y XVII Madrid 1857 p. 392-404. En 1968 R. Benítez Claros hizo la edición crítica de sus obras completas (Santa Cruz de Tenerife 1968). Aquí se ha utilizado la edición más reciente de su obra poética, hecha por Stanko B. Vranicki (Madrid 1971) ya citada anteriormente.

- ( 27 ) ed.cit. Vranicki 1971 p. 69
- ( 28 ) En cierto modo una acción de este tipo es la que realizó Arguijo en el recibimiento de la marquesa de Denia que le dio fama en toda Sevilla pero le arruinó considerablemente.
- ( 29 ) John LYNCH España bajo los Austrias Barcelona 1975 II p. 12
- ( 30 ) edición Vranicki cit. p. 205-209
- ( 31 ) Juan Luis ALBORG Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento. Madrid 1975 p. 570
- ( 32 ) Poetas de los siglos XVI y XVII ob. cit. p. 317
- ( 33 ) Recuérdense las fábulas con que decoró su calle para las fiestas del Corpus de 1594 (véase más arriba nota 19 )
- ( 34 ) El techo fue atribuido a Pacheco por Gestoso (ob. cit. 1914 nº 21 s.p.) de quien indudablemente no es. En otras ocasiones se ha visto como obra de "escuela romana" (Barrera ob. cit. 1864 IV p. 272) y de Céspedes (Angulo ob. cit. 1952) y en las recientes obras de Brown y Lleó nada se dice sobre atribución a un pintor determinado. La única noticia que poseemos relativas a pagos a pintores por la familia Arguijo es la entrega de 11.254 mrs. hecha al pintor Vasco Pereira por la madre de Arguijo en 1606 y relativa a la pintura del altar de una capilla en la iglesia de San Andrés de Sevilla, de la cual era patrono Arguijo (noticia citada por Rodríguez Marín ob.cit. 1907 p. 131)
- ( 35 ) Angulo ob. cit. p. 199  
Puede observarse también como el Ganímedes del techo de Arguijo está inspirado en el famoso dibujo del mismo tema hecho por Miguel Angel en 1532 para Tomaso de Cavalieri, grabado por Beatrixet y copiado por numerosos artistas a lo largo del XVI (Una copia hecha por Clovio se conser

va en la colección del castillo de Windsor. (A.E. POPHAM y Johannes WILDE The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor castle London 1949 p. 265. Véase también Charles de TOLNAY Corpus dei disegni di Michelangelo Novara 1975 p. 109). Recordemos también que, entre los amigos de Céspedes en Roma, cita Viñaza al "procer Tomaso de Caballero (Adiciones II p. 122) cuya casa Céspedes visitaba con frecuencia a juzgar por las frecuentes referencias que hace a obras vistas en su casa de Roma. Es también Céspedes el que nos da a conocer la amistad que el caballero italiano tenía con el español Arias Montano "[vi un mosaico romano] en casa de Tomas del Caballero, caballero ilustre romano: nómbrolo por haber sido grandísimo amigo y aun creo compadre del sr. Arias Montano (Pablo de Céspedes Discurso apud Ceán V p.291) Recuérdese igualmente que Pacheco habla de un dibujo de Miguel Angel que él tenía y era de Arias Montano, cuyo tema era Ganímedes (Arte de la Pintura II n. 35 ed 1956

- ( 36 ) Entre las obras atribuidas a Arguijo hay una serie de cuentos -pequeñas narraciones con anécdotas cómicas- en las que interviene frecuentemente Céspedes como protagonista. Estos cuentos conservados en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid han sido incluidos en la edición de las obras de Arguijo hecha por Benítez Claros, quien indica que posiblemente Arguijo era sólo el recopilador de las anécdotas y no el autor (ob. cit. p.32). De todas formas el pintor cordobés es el personaje más repetido en el conjunto de las narraciones y su contenido nos da algunas noticias sobre el carácter generoso y desenfadado del pintor-rationero, muy poco celoso de guardar las normas religiosas y sociales de su tiempo (ob. cit. p.198-199 y 205)
- ( 37 ) Pacheco ob. cit. 1599 s.p.
- ( 38 ) Diego ANGULO INIGUEZ Pintura del Renacimiento Madrid 1954 p. 313
- ( 39 ) Pacheco ob. cit. ed. 1956 II p. 22



- (40) Francisco PORTELA SANDOVAL Nuevas Adiciones al "Diccionario de Cean Bermúdez" B.S.E.A.A. 1976 pág. 367-368
- (41) La única biografía sobre Céspedes es la escrita por Francisco M. TUBINO (Pablo de Céspedes Madrid 1868) Noticias sobre su vida y su obra dan Palomino (El Museo Pictórico y Escala Optica ed. 1947 pág. 821ss.) Ceán (Diccionario I pág. 316ss.) quien publicó además el Discurso de Céspedes en tomo V. pág. 273-352 y Viñaza (Adiciones II pág. 121ss.). A comienzos de siglo Ramírez de Arellano dio también algunas noticias sobre Céspedes y publicó su testamento (Artistas exhumados "B.S.E.E." 1903 pág. 204-214 y 232-236, y 1904 pág. 34-41). Modernamente Jonathan Brown en su artículo sobre La Teoría del Arte de Pablo de Céspedes ("R.I.E." 1965 pág. 95-105) hace también una corta reseña del pintor. También se han ocupado de su obra Angulo Iñiguez (Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma. "A.E.A." 1967 pág. 305ss) y Pérez Sánchez (Céspedes de Guadalupe "A.E.A." 1971 pág. 338ss) Más recientemente Portela da nuevas y breves noticias sobre Céspedes (ob. cit. 1976 pág. 367-368). Es curioso señalar como Ceán indica que Céspedes "desempeñó sus funciones con la más cumplida asistencia al coro y con graves encargos y comisiones que el cabildo puso a su cuidado..." (I pág. 318), mientras que sabemos documentalmente que en 1589 si incoó un expediente contra Céspedes por no asistir al coro ya que se iba, en compañía de Góngora a las torres (Enrique ROMERO DE TORRES Expediente canónico incoado en 1589 contra el célebre pintor cordobés y racionero Pablo de Céspedes "B.R.A.H." 1923 pág. 336-347) noticia bastante expresiva de las aficiones de ambos poetas. También contradice lo afirmado por Viñaza las anécdotas sobre Céspedes que Arguijo transmite en sus cuentos, citados más arriba.
- (42) Angulo ob. cit. 1954 pág. 310
- (43) Estos detalles iconográficos podrían hacer pensar en el tema del nacimiento de Pandora en que la asamblea de los dioses se reúne para conocer a la primera mujer, obra de Vulcano que la presenta ante ellos, y que será dotada por los dioses (Mercurio el primero) y enviada a la Tierra con la famosa "caja" o "urna" (Véase más abajo capítulo de Pandora). Esto explicaría la ausen-

cia de Mercurio y Vulcano y la presencia de las urnas en primer plano, pero no corresponde, evidentemente con la ausencia de los personajes principales, Pandora y Vulcano. El motivo pues de la reunión de los dioses en el techo pequeño de la Casa de Pilatos queda sin explicar.

- ( 44 ) Recientemente ha sido identificada esta figura con Medea (Lleó ob. cit. p. 50) quien, en efecto, tiene en muchos casos una iconografía similar a Ceres pero que no creemos sea el personaje representado en esta pintura ya que las frutas que muestra en el carro indican claramente que se refiere a Ceres, diosa de la agricultura y alegoría usual de la Tierra.
- ( 45 ) Angulo, señalando también la dificultad de su interpretación sugirió los nombres de Venus, Eurifisea, Iris o Deiopea (ob. cit. 1952 p.201-202)
- ( 46 ) Angulo interpretó algunas de las figuras del techo pero sin dar una explicación del conjunto y recientemente Lleó Cañal lo ha interpretado como una escena de apoteosis entendida como viaje astral del alma (ob. cit. p. 51), aunque, en nuestra opinión, la explicación no es convincente.
- ( 47 ) Angulo ob. cit. 1952 p. 202
- ( 48 ) José María FERNANDEZ El pintor Antonio Mohedano de la Gutierrez " A.E.A." 1948 p. 113-119  
También da noticias interesantes sobre el pintor, Rodríguez Marín en su estudio sobre Pedro Espinosa, el poeta amigo de Mohedano (ob. cit. p.67ss)
- ( 49 ) Ceán ob. cit. III p. 161
- ( 50 ) E. VALDIVIESO y J.M. SERRERA Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla Sevilla 1979 p. 14
- ( 51 ) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H." 1947 p. 389
- ( 52 ) G. de P. Arcos para la entrada en Madrid de la Reina doña María Luisa de Borbón... "B.S.E.E." 1920 p. 101

212

H E R O E S

Seguidamente vamos a estudiar la iconografía de los héroes mitológicos en la pintura española, tema que pasa a ocupar el primer puesto, después del Olimpo, por la importancia que uno de ellos, Hércules, tiene en la iconografía española.

El tema trata pues de los personajes heroicos de la mitología clásica que aparecen en la pintura española del siglo XVII y los presenta por orden de mayor a menor frecuencia en su aparición, iniciándose el capítulo con Hércules, quien, además de ser el más repetido en el arte español, es también el personaje central de uno de los Olimpos más famosos -el de la Casa de Pilatos de Sevilla, antes mencionado- y nos sirve por tanto, de unión con el capítulo tratado anteriormente.

## HERCULES

### Antecedentes clásicos y medievales

El tema de Hércules fue ya, desde el mundo griego, uno de los más atrayentes para escritores y artistas. La imagen del héroe y los distintos episodios de su historia se representaron con profusión y se divulgaron quizás más que ningún otro tema heroico de la mitología clásica.

Hércules fue el héroe más importante, divinizado al final de su vida y por tal razón, titular de numerosos templos en la Antigüedad.

Su historia se divulgó en el mundo heleno a través de los poetas más famosos -Homero, Hesíodo, Píndaro- de dramaturgos -Eurípides, Sófocles- y de prosistas -Pródico-. Después, a través de los autores romanos, Ovidio, Séneca y Luciano principalmente.

La historia completa se conoce sobre todo por la Bibliotheca de Apolodoro (posterior a 61 a.C.), sistematizador de sus trabajos, que ordenó en el número de doce, número tradicional ya para las obras posteriores, y también por las Fabulae de Higino (anteriores al 207 d.C.) ( 1 ).

Su historia, una de las más ricas de toda la mitología se puede distribuir en cuatro bloques principales: 1) genealogía, concepción, nacimiento y episodios de su infancia hasta la muerte del león del Citerón, 2) trabajos realizados bajo las órdenes de Euristeo, la etapa más famosa e interesante desde el punto de vista artístico y en la que se intercalan otros trabajos secundarios, conocidos con el nombre de "parerga", igualmente famosos, 3) las aventuras realizadas después de obtener la libertad de Euristeo, y 4) muerte y divinización.

Quizás sea conveniente considerar aparte un episodio que se coloca en su juventud: la elección entre el Vicio y la Virtud, conocido como "Hércules en la encrucijada". Este episodio, alegoría del camino que eligió Hércules en su vida, se debe a Pródicos de Ceos y es narrado por Platón y por Jenofonte en sus Recuerdos Socráticos.

La etapa romana añade pocas novedades a la historia de Hércules y lo relatado por autores latinos, puede considerarse dentro de lo ya conocido en Grecia, salvo algunos episodios que se inventan, por ejemplo el encuentro de Hércules y Caco en el Aventino, aspecto éste que vincula más estrechamente al héroe con Roma.

El héroe clásico, aunque nacido en Argólida, no fue solamente un personaje dorio, sino que encarnó al héroe nacional del mundo griego, realizó sus aven-

turas por todo el ámbito heleno y, quizás como testimonio de su importancia para Grecia, se le representó a veces como asistente al nacimiento de Athenea.

La atracción que el tema de Hércules ejerció en el mundo antiguo se debió sin duda a ciertas características del personaje, que vamos a examinar brevemente a continuación.

Dos de ellas resaltan principalmente: su extraordinaria fuerza física y su no menos extraordinaria fuerza moral, al someterse voluntariamente a alguien más débil que él. De aquí nacería su ejemplaridad para los hombres y esto sería también el origen de su divinización al final de la vida. Estas dos características se conservarán, como veremos, a lo largo del tiempo.

Hércules, en el mundo clásico, fue propuesto como modelo principalmente a la juventud. Por su vigor físico, su imagen presidía gimnasios y palestras, y por su actuación contra el mal era ofrecido como ejemplo a los jóvenes, esto último lo recoge perfectamente el episodio de Hércules en la encrucijada, en que Pródicos expone alegóricamente la elección del héroe a favor de la Virtud.

Otro aspecto de la historia de Hércules, resalta en el mundo clásico, pero mucho menos interesante para tiempos posteriores, como veremos, es aquél que señala su inhabilidad para las artes y las letras

(episodio de Lino) y su inclinación hacia los placeres del amor, la comida y el vino. Este aspecto, menos ejemplar, fue también muy popular, difundido sobre todo por las comedias dorias y áticas y por las sátiras ( 2 ) y expresado, en las artes plásticas, a través del episodio de Hércules y Onfala, muy frecuente en obras helenísticas y romanas, mosaicos y pintura principalmente ( 3 ).

Hércules, de acuerdo con su carácter benefactor, recibió una vez divinizado, lo que pudiéramos llamar "advocaciones". Así se le vio como protector para vencer en la guerra, protector también de la paz, de la salud, de los caminantes; fue interpretado como divinidad salvadora (Hércules Soter), siempre a favor de los hombres.

El arte clásico reflejó, naturalmente, estas distintas visiones de Hércules. La representación en el arte se hizo generalmente como hombre maduro, de fuerte complexión y gran musculatura, correspondiente a su enorme fuerza física y dándole como atributos la piel del león, colocada como coraza y yelmo, la maza, el arco y las flechas, y, menos frecuentemente, la espada. Estos elementos quedarán ya fijos para toda la iconografía posterior.

Con la influencia del cristianismo en la historia no disminuyó la presencia de Hércules en la literatura y en las artes plásticas.

Dos factores colaboraron a esta pervivencia. Por un lado, la interpretación evemerista de la mitología,

"



esto es, el considerar la mitología como la historia de unos personajes humanos que existieron realmente y que, por sus hechos, se vieron divinizados posteriormente, en la mente de sus sucesores, interpretación adoptada por San Agustín y a través suyo por gran parte de autores cristianos. Por otro lado, el valor moral que poseían algunos personajes mitológicos -entre los cuales Hércules, naturalmente- facilitaba su interpretación como prototipos de virtudes cristianas e incluso como precursores, en el mundo pagano, de personajes cristianos posteriores.

Estos dos elementos favorecieron muy especialmente la pervivencia de Hércules, que se desarrollará igualmente en dos direcciones.

Por un lado, algunos pueblos, basados en la mención más o menos fiel que de ellos se hace en determinados pasajes de sus aventuras, tomarán al héroe griego como antecesor real de su historia. Los casos más famosos son los del Hércules romano, florentino, gálico e hispánico, que examinaremos con más detalle.

Por otro lado, el personaje de Hércules se tomará como modelo de virtudes cristianas, prefiguración de Cristo en la época del paganismo ( 4 ). Hércules será, en el mundo antiguo, el prototipo del valor, de la lucha contra el mal y de la ayuda a los hombres, así como Cristo fue la realización de estos valores en la historia desde su nacimiento.

La posibilidad de interpretar algunas de las hazañas de Hércules, con la misma significación que los

actos de Cristo, permitieron incorporar el personaje griego a la iconografía cristiana, ya desde los tiempos más antiguos. A este respecto, son muy interesantes las palabras de Grabar, a propósito de las pinturas paleocristianas encontradas en las catacumbas de Via Latina, en Roma: "La sala N sólo presenta escenas sacadas del mito de Hércules, y la elección de los episodios prueba que el héroe mítico está evocado allí como "salvador" de los humanos, apoyándose en la creencia de otra vida. Así, al lado de los trabajos de Hércules, se ve a éste haciendo salir a Alceste de los Infiernos, y a Alceste proponiéndole a Admeto moribundo darle su vida" ( 5 ). También puede recordarse aquí la representación de los doce trabajos en la llamada cátedra de San Pedro (siglos VI-VII)( 6 ).

Sin embargo, no siempre es fácil calibrar con exactitud el alcance de la presencia de Hércules en el arte cristiano, ya que la similitud de algunos de sus trabajos -concretamente los del león de Citerón o de Nemea- con hazañas de otros personajes bíblicos -Sansón y David- hace que se pueda confundir la iconografía de los tres, sobre todo la de Sansón y Hércules, tema éste sobre el que hay también abundante bibliografía.

Respecto a Sansón la confusión es sumamente corriente, como lo han señalado, entre otros, Réau para el arte medieval y Tissot para el barroco ( 7 ).

De todas formas, no es fácil saber que figura

de todas ellas predomina ya que, cuando la representación aparece en un edificio o contexto religioso, la interpretación suele hacerse a favor de los episodios bíblicos, más lógicos de figurar, al parecer, en el arte religioso, y así vemos que en la descripción de capiteles, relieves, sillerías de iglesias, etc., cuando se trata de un personaje luchando con un león, se interpreta generalmente como Sansón sin más problemas.

Esta posible confusión desaparece, naturalmente, cuando se trata de otros aspectos privativos de la historia del héroe clásico.

La interpretación de Hércules asimilado al cristianismo parece predominar durante la Edad Media, seguida después por la histórico-política.

Quizás los ejemplos más conocidos de estas tendencias, y a los que se ha dedicado más atención, sean el Hércules como fortaleza, en el púlpito del baptisterio de Pisa, y en la puerta de la Mandorla de la catedral de Florencia y el Hércules y Caco en el campanile de Florencia también ( 8 ).

Una innovación iconográfica que afecta al tema de Hércules, al final de la Edad Media, es su posible identificación con el salvaje, tema que trataremos más detenidamente en el capítulo dedicado a ello, al estudiar la iconografía de Hércules en España.

### Hércules en España

En España encontramos también que el tema de Hércules es uno de los más frecuentes y constantes en la iconografía artística, aunque, lógicamente, interpretado con distinto sentido según las épocas.

En primer lugar, haremos un somero examen de las épocas anteriores a nuestro estudio, prescindiendo de la etapa clásica en la que las representaciones están incorporadas a la iconografía clásica general, y haciendo notar, solamente, la abundancia de monedas hispánicas: fenicias, púnicas, ibéricas y romanas, que presentan la imagen de Hércules con la piel del león y la clava al hombro, con la clava solamente, o sin ningún atributo ( 9 ).

En el mito griego, Hércules realizada uno de sus trabajos en España, lo que le va a vincular por muchos siglos a nuestra historia. Esta es la primera causa de su popularidad entre nosotros.

Dada la ausencia de estudios iconográficos específicos sobre el arte de nuestra Edad Media y la carencia incluso, de repertorios iconográficos, no nos es posible acudir a un estudio serio sobre este tema, que nos ayude a precisar adecuadamente estas ideas, en lo que se refiere a la época medieval en nuestro país.

Sabemos que la historia de Hércules era conocida

en España a través de los autores latinos (Ovidio fundamentalmente) y que había un gran interés por este personaje, demostrado en numerosos textos, ya desde el inicio de las lenguas castellana y catalana, así vemos citados algunos de sus trabajos en el Libro de Alexandre en el siglo XIII ( 10 ).

Sin embargo, son algunos aspectos de su historia, considerados antecedentes de la de España, los que explicarán su presencia continua en la literatura histórica española ya desde las obras de Jiménez de Rada y Alfonso X el Sabio.

Según Tate, fue precisamente el toledano el que dio un papel preponderante a Hércules en la historia de España: "It was he who firmly connected Geryon Tri-ceps to the Peninsula itself, making him ruler, by virtue of his name, of the three provinces of Gallaecia, Lusitania and Baetica, instead of the lord of some vague twilight realm in the West" ( 11 ), lo hizo por un lado, para dar nobleza a la dinastía española según el patrón de Eneas, fundador de Roma, y por otro, debido al interés surgido por los estudios clásicos en los siglos XII y XIII, en toda Europa ( 12 ).

Después, Alfonso X incorporará a su historia los aspectos de De natura deorum, de Cicerón, que hablaban de varios Hércules.

En efecto, la Primera Crónica General de España, compuesta hacia 1270, según Menéndez Pidal ( 13 ), ha-

bla ya de tres Hércules, el tercero de los cuales es el famoso hijo de "Júpiter y Alemna" que hizo muchos trabajos numerosos y distintos de los doce establecidos por Apolodoro. La relación de este Hércules con España se hace porque vino de Africa a España, hizo una torre en Cádiz y puso unos pilares de piedra en el lugar que sería la futura Sevilla, poblada por Julio César ( 14 ). También tiene lugar aquí el episodio de Gerión -trabajo número diez de Apolodoro- rey de España, del cual se dijo que tenía siete cabezas porque España tenía siete provincias. Hércules mató a Gerión en Galicia y venció también a Caco en España, aunque después éste huyó. Siguió el héroe griego poblando ciudades españolas, como Tarazona, hizo la fortaleza de Urgel y la villa de Barcelona y dejó el gobierno, finalmente, a su sobrina Espan, que fundó Segovia, acabó la Torre de Hércules en La Coruña y vivió en Cádiz ( 15 ).

Poco más tarde se escribió la General Estoria y en ella se varió algo la versión anterior. Al empezar la historia se habla de cuatro Hércules, el último de los cuales, es el de las famosas hazañas. Menciona 28 trabajos, entre los cuales, nueve son los de Apolodoro ( 16 ).

En esta segunda obra de Alfonso X, Hércules pone sus "mojones" (columnas) en Cádiz. El rey Gerión era el primero de España y como había tres reinos, se

dijo de él que tenía tres cabezas. Hércules mató a Gerión, pobló Sevilla, venció a Caco que después huyó, y cuando lo echó, pobló Tarazona, Urgel y Barcelona, y dejó España a Ispas o Espan, que se había criado con Hércules y que fue quien pobló Segovia ( 17 ).

En esta versión alfonsina de la historia de Hércules hay un punto muy importante que resalta Tate y es que al héroe clásico se le añadió la cualidad de sabio, que provenía del mundo semita: "But his principal quality is not that of the hero and the conqueror, chief virtue of his in the Graeco-Roman world, but of the "sabio" supreme attainment of the Semitic world "ca leyo Hercules et fue grand estreliero e otrossi grand sabio en los otros saberes" ( 18 ).

Gracias a estos y otros testimonios literarios, podemos saber que la tendencia evemerista, antes señalada, existía en España aplicada a Hércules.

La segunda tendencia, también mencionada, de Hércules como asimilación de Cristo, la veremos a través de algunos testimonios artísticos, anteriores incluso a los textos antes citados.

Meramente como ejemplo, y citando de memoria, recordamos algunos capiteles del interior de la catedral de Jaca, donde se representa a Hércules vestido con clámide griega, con la clava característica y ejecutando algunos de sus trabajos, entre ellos el del león de Nemea, la lucha con la hidra, y otro con serpientes, segu-

ramente alusión a Aqueloo. También está representado Hércules niño, ahogando las serpientes, en el gracioso capitel románico del pórtico de la iglesia de San Bartolomé, de Atienza (Guadalajara).

Dadas las dificultades antes indicadas y la finalidad de este trabajo, sólo mencionamos estos ejemplos medievales sobre el tema.

En el siglo XV, al igual que en toda Europa, se despierta en España un mayor interés por el tema de Hércules. Esta vez no como antecedente de la monarquía española, aspecto éste que se omite o rebaja, como indica Tate ( 19 ), sino en atención al interés de su propia historia y de la interpretación ejemplar de ella.

En 1417, Enrique de Villena escribe Los doze trabajos de Hercules impreso por primera vez en 1483 y vuelto a imprimir de nuevo en Burgos en 1499, las dos veces junto al tratado de Juan de Lucena De vida beata (1463) ( 20 ), en el que curiosamente se intercala, como ejemplo moral, el episodio de Hércules en la encrucijada, episodio que según Panofsky fue revivido en literatura solamente hacia el año 1400, siendo su primera aparición en De laboribus Herculis de Coluccio Salutati obra que, sin embargo, no llegó a imprimirse ( 21 ).

También fija su atención en Hércules el Marqués de Santillana, quien además de las muchas citas de sus trabajos en distintas obras, le dedica su composición Favor de Hércules contra Fortuna en la que se narran



numerosas hazañas del héroe, entre ellas la de las serpientes de su infancia, y se hace hincapié en su valor moral, apoyando la tesis de Tate antes mencionada ( 22 ).

No es pues de extrañar que en el siglo XV aumenten igualmente, las representaciones artísticas de las hazañas de Hércules, en las obras hechas en España, o importadas por españoles, como han señalado Angulo (in dicando también lo deficiente de su estudio) a propósito de los tapices, miniaturas y obras impresas ( 23 ) e Isabel Mateo para las sillerías de coro, citando las de Astorga, Barcelona, Yuste, Zamora y sobre todo Sevilla, con un ciclo de diez episodios, de los cuales señala su carácter moralizador: "Si... hemos ido llegando a la conclusión de que, incluso los relieves de interpretación equívoca, tienen carácter moralizador, no es dudosa en los de Sevilla en que se nos presenta a Hércules, ya que éste fue considerado desde la Antigüedad como símbolo de las perfecciones morales." ( 24 ). También se podrían añadir por lo menos, los relieves de las sillerías de Plasencia, Ciudad Rodrigo y Najera, aunque en ellos no se sabe si la iconografía se refiere a Sansón o a Hércules, pues como hacer constar Isabel Mateo, esta representación aparece en el sillón arzobispal muchas veces, y en la obra de Villena, el trabajo del león corresponde al estado de prelado ( 25 ).

#### Hércules en el siglo XVI

Llegados al siglo XVI nos va a ser posible profundizar un poco más en nuestro estudio, no solamente por la necesidad de hacerlo para comprender la época más próxima al siglo XVII, y de quien dependerá por tanto, más directamente, sino también porque disponemos de muchos más ejemplos conservados y por ello, observables directamente, varios de los cuales fueron, además, recopilados por Angulo en su obra sobre la mitología y el renacimiento español, lo que facilita en algún punto nuestro trabajo.

La primera observación que hemos de hacer sin embargo, es que la mayoría de los ejemplos del siglo XVI pertenecen a obras de escultura; esto hace que su influencia en la pintura posterior sea relativa, no sólo en el aspecto formal sino principalmente, en el funcional ya que obras pictóricas y escultóricas se encargaron y se concibieron para lugares diferentes y con finalidades distintas, como veremos a través de algunos ejemplos. No obstante, creemos que una consideración iconográfica del tema a lo largo del siglo XVI servirá de adecuada introducción para mejor comprender su desarrollo en el siglo XVII.

De lo señalado hasta ahora para la iconografía de Hércules, podemos afirmar, en una primera visión de conjunto, que en el siglo XVI, continúan las dos grandes corrientes observadas en lo medieval, es decir, la alegórico-religiosa y la alegórico-política o histórica,

„

y será nuestra misión descubrir si hay ahora otra nueva, más relacionada con las nuevas corrientes humanistas y que se fije en Hércules como héroe clásico "per se".

Antes de nada hay que señalar que la mayor parte de las obras del siglo XVI en que aparece el tema de Hércules no son grandes conjuntos dedicados exclusivamente al ciclo del héroe sino que su figura, o su historia, aparecen más bien como parte integrante de un ciclo iconográfico más amplio, en paralelo con otras historias de distinto tema.

Para clarificar un poco el punto de partida, vamos a dividir las representaciones en dos grandes grupos: las que aparecen en un contexto religioso y las que aparecen en un contexto profano.

Las representaciones de Hércules en la iglesia son numerosas durante el siglo XVI y no se limitan a un lugar determinado; así encontramos al héroe en fachadas de iglesias, retablos, sillerías de coro y objetos ornamentales. En la mayoría de los casos, aparece Hércules efectuando alguno de sus trabajos.

Como hemos visto anteriormente, la asimilación Hércules-Cristo no era extraña a la mentalidad cristiana en el arte medieval, ¿explica esta asimilación exclusivamente la presencia de Hércules en las obras religiosas del siglo XVI? Creemos que no.

De las obras de este siglo examinadas para este trabajo, quizás la que mejor explicaría -si realmente

se tratase de él- la asimilación cristiana de Hércules, sería el relieve de la iglesia de Santa María, de Medina Sidonia. Allí, al estar situado precisamente junto a la imagen de María y el Niño, podría querer indicar -como señala Angulo- al héroe triunfador del mal, igual que María triunfó sobre el pecado.

Ahora bien, la interpretación de esta figura atacada por las serpientes, como Hércules, es más que problemática y creemos que sirve de poco a la hora de probar una asimilación cristiana del héroe clásico.

El simbolismo de la serpiente como el pecado que acomete al hombre venía ya de la Biblia y es justamente a la serpiente, a quien María vence con el nacimiento de Cristo. Todo ello nos hace pensar que la interpretación del "hombre de las serpientes" de Medina Sidonia es, por ahora, problemática.

Dentro del mismo contexto religioso encontramos representaciones de Hércules en las sillerías de coro de algunas iglesias españolas. Como ya dijimos anteriormente, esto se venía dando ya en España, desde la época medieval con un carácter moralizador y con este mismo sentido continúa en algunas sillerías del siglo XVI como las de la cartuja y catedral de Burgos, y la de Astorga -ya citada- ( 26 ).

Ahora bien, creemos que una nueva valoración del personaje se realiza en esta época y se ve reflejada también en la inclusión del tema de Hércules en algunas sillerías del siglo XVI.

Si examinamos sillerías de épocas anteriores, como hemos hecho, podemos ver que los lugares más visibles y principales -respaldos de las sillas- se dedican a los temas religiosos: santos, profetas, escenas evangélicas o bíblicas, mientras que los temas profanos se sitúan generalmente en lugares que pudiéramos considerar secundarios por su menor visibilidad: misericordias, brazales y franjas decorativas.

Estos temas, aparentemente profanos, son en realidad, para el arte medieval, moralizaciones, según ha estudiado Isabel Mateo en varias sillerías góticas(27 )

Entrado el siglo XVI podemos decir que el tema profano va ganando terreno, aunque se respeta igualmente el destino de los espacios en las sillerías: respaldos para asuntos religiosos, resto para asuntos profanos, pero estos últimos pasan a ser, cada vez más, motivos ornamentales renacentistas, tales como amorcillos, cariátides, carátulas, geniecillos o figuras de la vida real en los testeros (recordamos ahora el bellísimo juglar de la sillería de Nájera, en una de las entradas al coro, de su colegiata), que por su carácter decorativo pudieran ser dejados con mayor facilidad -creemos- a la elección del artista, sin necesidad de moralización.

Este es el sistema seguido, por ejemplo, en la sillería de la catedral de Huesca, obra realizada entre 1587 y 1594 en la que puede verse, mejor que en ninguna

otra, escenas mitológicas ocupando grandes espacios, con tres representaciones de Hércules.

Los tableros grandes de la sillería alta están ocupados por las figuras religiosas, mientras las grandes composiciones mitológicas (Hércules y Dejanira, Diana, Venus, etc.) ocupan los relieves de las subidas y testers, y las pequeñas figuras decorativas, entre ellas Hércules con el león y Hércules con la columna, los brazales.

No es que con esto queramos afirmar que ha desaparecido totalmente el elemento moralizador de las escenas, pero sí queremos señalar -mientras no se realice un estudio más serio de la sillería- que las escenas mitológicas ocupan, en Huesca, los lugares de los motivos decorativos en otras sillerías, lo que sí puede indicar una cierta libertad del artista que le inclinaría más hacia nuevas corrientes estéticas que hacia antiguas moralizaciones, hecho que puede corroborar además, el gusto por el desnudo, masculino y femenino, de los dioses y diosas representados.

Si algo podemos sacar en claro de todo esto es la presencia efectiva de la mitología en el arte religioso del siglo XVI, pero también su dudoso carácter moralizador en muchas ocasiones, en que su presencia estaría más bien relacionada con el nuevo gusto renacentista por el grutesco y las figuras decorativas y que, en cualquier caso, vendría justificada por el empleo de repertorios iconográficos procedentes de Italia, como veremos más abajo.

"

Otras obras religiosas con la presencia de Hércules en su iconografía -y esta vez pertenecientes a pintura- son el cuadro de la Adoración de los Reyes de Osona el Joven y el retablo de Santa Librada de Pereda ( 28 ).

Las dos obras, hechas para el culto, tienen escenas religiosas en cuyo fondo están representadas hazañas de Hércules, incluidas en relieves que decoran la arquitectura imaginaria que enmarca la escena principal.

Las historias de Hércules pintadas copian modelos de plaquetas italianas de Moderno, modelos que fueron empleados repetidamente en edificios italianos renacentistas del norte de Italia (pueden verse por ejemplo en la capilla Colleone de Bérgamo, catedral de Como Cremona etc. ) y que aparecen como decoración de tales edificios en pinturas donde se representan éstos, pinturas que pertenecen a distintas escuelas y países ( 29 ), por lo que creemos que lo que hicieron Pereda y Osona fue copiar relieves de Hércules, famosos en la decoración de edificios renacentistas italianos y difundidos a través de las pequeñas placas de Moderno, Caradosso, etc.

Finalmente, tenemos representaciones de Hércules en obras de mayor importancia, tales como las fachadas de edificios religiosos.

Por ejemplo, la Universidad de Oñate, que aunque

no se trate propiamente de una iglesia tiene un carácter religioso por la antigua vinculación de la Universidad con la Iglesia y por su fundador D. Rodrigo Saenz del Mercado, obispo de Avila, nacido en Oñate.

El conjunto de la fachada tiene carácter religioso. En la portada, bajo el escudo imperial, aparece el obispo orando, introducido por un ángel; en el espacio restante tanto de la portada como de los estribos, hay figuras de vírgenes, santos y virtudes, solo cabe exceptuar de la iconografía religiosa los temas decorativos que no se especifican en el contrato y que se mencionan simplemente como "antiguallas" ( 30 ); como tales debían considerarse las decoraciones que cubren los pedestales de los estribos y de las columnas que enmarcan la portada principal; catorce relieves en total, entre los cuales hay intercaladas cuatro escenas de la historia de Hércules: el rapto de Dejanira por Neso, la lucha de Hércules con el león, Hércules y Aqueloo y Hércules y Anteo. Como se ve el orden en que aparecen no se corresponde con el relato de la vida de Hércules y, por otra parte, los relieves no están colocados de una manera continuada sino intercalados con otros de historias no identificadas o de motivos ornamentales, tales como grutescos.

El hecho de que no se mencionen específicamente las historias de Hércules en el contrato (y sí las demás figuras), el que éstas aparezcan sin orden y mezcladas con otros motivos decorativos, y el que este mis



mo sistema de decoración se dé en muchas otras obras del renacimiento, nos hace pensar que tal vez no se eligió específicamente el tema de Hércules para la fachada de la Universidad de Oñate, sino que se incluyó éste como parte de la ornamentación "antigua" que el escultor tenía en su repertorio y colocaba a voluntad en sus proyectos ( 31 ).

Precisamente la iconografía de uno de los relieves -Hércules luchando con el león- sigue el modelo de una de las placas del tantas veces mencionado Moderno, y no sería de extrañar que Picart, el escultor francés autor de la fachada, lo hubiese traído a Oñate después de conocerlo a través de obras francesas religiosas y profanas ( 32 ).

Así pues, creemos que el escultor, para dar carácter monumental a la fachada y conforme al estilo "antiguo" que se había elegido, colocó en el basamento -el único sitio en que no se le había impuesto tema-escenas y decoraciones sacadas del arte antiguo o de artistas italianos conocidos por su amor a lo clásico ( 33 ).

Otro tanto puede observarse en la iglesia de Viana (Navarra), obra de Juan de Goỹz y Juan de Arranotegui (1549-1556) cuya fachada renacentista cuenta con un friso decorativo que se apoya sobre un alto zócalo sin decoración.

El friso está compuesto por una serie de compar-

timentos que representan en total 31 historias. Hay algunos muy desgastados en los que no es posible reconocer las figuras, hay otros con temas puramente decorativos como geniecillos y cabalgatas fantásticas, y otros que aluden indudablemente a historias o alegorías identificables.

De estos últimos, siete por lo menos, están dedicados a la fábula de Hércules, y representan, de izquierda a derecha, los siguientes episodios: la lucha con el león de Nemea, el robo de las vacas por Caco, Hércules llevando las columnas -una en este caso- Hércules con el jabalí de Erimanto, lucha de Hércules y el centauro (?), Hércules y la cierva de Cerinia (?) y Hércules y Aqueloo (?).

Aquí ocurre como en Oñate, las historias de Hércules se hallan entremezcladas con otros motivos decorativos de gusto renacentista, como si fuesen una decoración más, y también uno de ellos -Hércules y Caco que le roba las vacas- copia una placa de Moderno ( 34 ). Este mismo caso puede encontrarse en otros ejemplos que por ahora no creemos necesario citar.

Un caso distinto puede ser el de la iglesia del Salvador de Ubeda en cuya fachada principal, en medio de los contrafuertes que limitan la portada, hay colocados sendos relieves con la escena de Hércules cogiendo a dos vacas por los cuernos y Hércules luchando con un centauro, siguiendo una fidelísima interpretación de las placas de Moderno, esta vez con la reproducción incluso, de los fragmentos arquitectónicos al fondo de las escenas ( 35 ).

Como puede observarse, la posición de Hércules esta vez es muy distinta a la que tenía en los edificios anteriormente estudiados. No se trata de un relieve más en un conjunto decorativo, sino que los dos recuadros están deliberadamente incluidos en medio de unos contrafuertes sin decoración, a la altura del primer cuerpo de la fachada.

El lugar se diría a propósito para motivos heráldicos que, no obstante, en esta obra (fundación de Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V), aparecen en otro lugar que permite un mayor despliegue.

La fachada del Salvador fue ajustada por Vandelvira según modelo de la puerta del Perdón de la catedral de Granada, de Siloé, ( 36 ), aunque las esculturas debió hacerlas Jamete que estuvo en Ubeda de 1540 a 1542 ( 37 ).

Tomando pues como modelo la puerta del Perdón, de Granada, vemos que en ella el lugar ocupado por los Hércules de Ubeda está cubierto por los escudos de los Reyes Católicos y de Carlos I, lo que confirmaría el su puesto heráldico de los relieves. Parece indudable, en cualquier caso, que su colocación fue elegida para dar un énfasis mayor a su figura, aunque las razones de este énfasis sean más difíciles de averiguar.

Cabría pensar que, de acuerdo con su hipotética posición heráldica, aludieran a la divisa o a la persona del emperador, que sería así invocado por su secretario ( 38 ), pero tampoco debe excluirse que en una

iglesia dedicada al Salvador, se pudiera representar al héroe clásico -que, como era notorio, salvó a la humanidad de muchos males- como antecesor del Salvador en el mundo pagano ( 39 ).

Finalmente, como ejemplo claro de la relación histórico-religiosa, que la figura de Hércules puede tener en la iglesia española, tenemos la fachada de Santa María de Pontevedra, donde el héroe está no solamente como fundador de la ciudad -aunque realmente lo fue Teucro, su hijo- sino también como pseudopatrón de los marineros que costearon la iglesia y pusieron en la fachada a San Miguel, su patrón, y a Hércules, cuya imagen aparecía también en la vara del jefe de la cofradía del mar en las procesiones, según Angulo ( 40 ).

Creemos que con estos ejemplos se puede tener una idea de conjunto sobre el papel desempeñado por Hércules en las obras religiosas españolas, aunque sus ejemplos sean mucho más numerosos y, por supuesto, saldrían a la luz fácilmente, con un estudio iconográfico más profundo, aún por realizar.

Siguiendo nuestra revisión de obras del siglo XVI con la iconografía de Hércules, vamos a examinar ahora aquellas que tienen carácter profano, empezando por las que se deben a un encargo oficial, bien de Corporaciones, bien de la Casa Real, cuya explicación en este caso creemos más sencilla.

Como ya hemos visto anteriormente, la presencia de Hércules en España fue señalada ya por las primeras fuentes griegas y se debió al hecho de realizar aquí uno de sus famosos trabajos: el del robo de las vacas de Gerión. Esta visita fue aprovechada por los primeros historiadores españoles para entroncar la historia de España con el ilustre héroe griego (aunque generalmente no era considerado como griego sino como egipcio) y dar así antigüedad y nobleza al país, adhiriéndose con ellos a una interpretación evemerista de la mitología según la teoría admitida por San Agustín.

Hércules será pues el fundador directo de muchas de nuestras ciudades y el indirecto de la monarquía, al dejar aquí como gobernante a uno de sus descendientes. Esto explicará la aparición de Hércules en muchas obras que vamos a estudiar seguidamente.

Esta tradición, recogida por los libros de historia medievales fue adoptada también por los historiadores del siglo XVI, época en la que España entre de lleno en la política europea.

Según Tate, los dos momentos en que España vuelve los ojos de su historia hacia la mitología son los dos momentos en que Castilla tiene más interés en penetrar en Europa. Esto coincide con las obras de Alfonso Xy Anneo, "Castile, at two points in her spiritual history, felt the necessity of recasting classical mythology to her own advantage. The first step was taken by the To

ledano, the second by Annius of Viterbo, or in reference to Spain proper, Antonio de Nebrija. In the first instance, the legend of Hercules was made to symbolize a respectable link between Hispania and the classical mythology inherited generally by the Romance countries. This corresponds to a period when the kingdom of Castile was interested in wielding political influence in Europe... [at] the end of the century... the commentaries of Annius coincided with another attempt of Castile to push into Europe. This time the effort was successful and the work of Annius, transmitted by the official historians of Ferdinand the Catholic, became the cultural accompaniment to the expansive dreams of Castilian politics" ( 41 ).

Esto coincide con un interés general en Europa por buscar antecedentes históricos en la mitología, lo cual se vio favorecido por la obra de escritores italianos, país con el que existían muy estrechos contactos. "Spain was not the only country at this time which had plunged again into myth in search of its ancestors. A little later, two more expatriate Italian scholars, Polydore Virgil and Paolo Emilio did the same for England and France as Annius had done for Spain" ( 42 ).

En el caso de España la obra se inicia con los Comentarios de Anneo de 1498 y se concreta con la Crónica General de España de Ocampo de 1544, a quien sigue Beuter en 1546, Pedro de Medina en 1548 y Garibay en 1571 ( 43 ).

Pero además, la figura de Hércules era lo suficientemente atractiva, como para despertar también el

"

interés de varias dinastías europeas, algunas de las cuales se decían también descendientes de Hércules. Así, de la venida de Hércules a España -conocida de todos- se derivaron las visitas a otros países, en los que más tarde reinaron descendientes de Hércules, por ejemplo, en la dinastía francesa: "L'illustre maison de Navarre a pris sa source de l'ancien Hercule fils d'Osiris, lequel ayant battu et combattu les Lomiens, qui étaient les trois enfants de Geryon, tyran des Espagnes, et ayant affranchi ce peuple de leur servitude, établit en cette monarchie son fils Hispanus, les neveux duquel succéderent depuis a la couronne du royaume de Navarre" ( 44 ). Igualmente lo hace la, para nosotros más importante, Casa de Borgoña: "Olivier de la Marche relates in his Mémoires that Hercules, journeying long ago into Spain passed through the land of Burgundy and there met a lady of great beauty and noble lineage, Alise by name. They were wed, and from their union issued the line of Burgundian princes." (45 ). De Borgoña saldría después el primero de los ~~marcas~~ españoles de la Casa de Austria ( 46 ).

Así pues, al entrar a reinar en España Carlos I se reúnen en su persona las distintas sucesiones heraclianas mitológicas lo que explica el interés tan especial que se prestó al personaje mítico.

Aunque, como ya hemos visto, en España se distinguen varios Hércules en la historia y se adjudica generalmente la venida a España del Hércules "egipcio",

los trabajos clásicos, más otros de invención posterior se aplicaban a uno u otro de los personajes heraclianos según los textos, pero es indudable que su figura se consideraba como algo familiar e importante para la historia de España y que había un marcado interés por ella como hemos podido comprobar no sólo en las obras de historia sino en la literatura, por ejemplos con la obra de Villena Los 12 trabajos de Hércules, una de las primeras en imprimirse y de la cual se hicieron dos ediciones antes de finalizar el siglo XV.

Entre las obras profanas en que aparece Hércules algunas deben su presencia a motivos específicamente históricos. Tal es el caso de algunas ciudades fundadas o visitadas por Hércules y que le rindieron homenaje colocando su estatua o la representación de algunos de sus trabajos en sus Ayuntamientos (Barcelona, Tarazona, Sevilla, Jerez) u obras públicas (Alameda de Hércules en Sevilla) ( 47 ).

Entre los lugares de España más relacionados en su historia mítica con la figura de Hércules, hay que contar en primer lugar, a la ciudad de Sevilla. Esta, mencionada ya en relación con él en las historias de la Edad Media, vuelve a serlo, con más amplitud, en la Crónica General de Ocampo.

Cuenta este historiador que Hércules, después de poner sus columnas en Cádiz, quiso poblar Sevilla, pero advertido por un filósofo de su compañía de que el po-



blamiento <sup>le</sup>haría un príncipe de mayor poder, mandó dejar solamente unos pilares diciendo: "Aquí será la gran ciudad" inscripción que fue encontrada por Julio César. que fue precisamente su fundador. Esta leyenda la recoge Ocampo de "casi todos los Coronistas españoles", aunque él señala que la ciudad era anterior a Julio César, quien solamente podrían engrandecerla o mejorarla ( 48 ). Lo mismo cuenta Morgado en su Historia de Sevilla ( 49 ).

Pedro de Medina, por su parte, distingue entre Sevilla y Sevilla la vieja (Itálica), y respecto a ésta última dice: "una corónica de España dice que en esta ciudad edificó Hércules cuando puso las columnas en Sevilla." ( 50 ). En cuanto a la primera ciudad sigue más de cerca a Ocampo y cuenta también la visita de Hércules a Sevilla donde dejó sus columnas y una tabla de piedra con su imagen y su nombre como señal de su paso, la cual encontró después Julio César quien mandó poblar la ciudad ( 51 ).

En cualquier caso, la historia fue aceptada en Sevilla y la ciudad, que ya había incluido numerosas historias de Hércules en la sillería de su catedral, tributó homenaje a su insigne poblador con más obras oficiales y privadas.

Sevilla disfrutaba además, de una posición privilegiada al entrar el siglo XVI, debido a ser punto clave en el comercio de Indias. La ciudad se veían enriquecida periódicamente por la llegada de las flotas y con-

tinuamente, por la organización de ellas. La gran circulación de planta, moneda y mercancías, provocó el empobrecimiento de sus clases inferiores, aumentadas continuamente por la afluencia de otras regiones, el enriquecimiento de muchas familias nobles y el de los organismos públicos.

En estas circunstancias favorables, el Ayuntamiento de Sevilla decidió hacer su nueva sede, a tono con la importancia de la ciudad. El nuevo edificio se encargó a Riaño que lo comenzó en 1527 ( 52 ) y en su fachada principal, en lugar bien visible, se colocaron las figuras de Hércules y Julio César, descubridor y poblador respectivos de SEvilla, los cuales habían de proclamar la ilustre ~~p~~ersapia de la ciudad.

Hércules ocupa la hornacina izquierda de la fachada y aparece en actitud heroica, un tanto parecida a la del Hércules Farnesio.

No hay que olvidar que Sevilla fue la primera en relacionar su pasado histórico con el nuevo emperador y así, en la entrada triunfal que preparó a Carlos V, en 1526 -un año antes de comenzar su Ayuntamiento- se representó a Hércules llevando las columnas, identificando así al emperador con el nuevo Hércules "who would establish the limits of the modern world as Hercules had those of Antiquity" ( 53 ).

El episodio de las columnas "gaditanas" tan familiar a los sevillanos, fue empleado por primera vez en un arco triunfal, en esta entrada de Sevilla aunque

"

después se repitió en otras ( 54 ).

Más próxima a la versión de Pedro de Medina parece estar la obra que se encargó para la llamada Alameda de Hércules.

En 1574, se encargaron a Diego de Pesquera (55) las imágenes de Hércules y Julio César, de tamaño natural, para colocarlas sobre dos columnas romanas, sin duda en memoria de las que Hércules dejó en la ciudad y que, según Pedro de Medina, "estas columnas parecen ahora y són seis de una piedra pardilla, fortísimas como mármol" ( 56 ).

También por parentesco con el origen de Sevilla se vuelven a colocar, años más tarde, en 1575, Hércules y Julio César en el Ayuntamiento de Jérez de la Frontera ( 57 ).

Otra de las ciudades muy vinculadas a la historia de Hércules es Tarazona.

La ciudad aragonesa ya era mencionada en la historia de Alfonso X como fundada por Hércules, después de perseguir a Caco por el Moncayo -monte que recibió este nombre del ladrón- aunque después compartiera esta honra con Túbai, según reza la inscripción alrededor de su escudo "Tubai Cain me aedificavit Hercules me reaedificavit" ( 58 ).

Actualmente la fachada del Ayuntamiento presenta en altorrelieve las figuras de Hércules y Caco.

Finalmente el ayuntamiento de Barcelona, ciudad también fundada por Hércules, conserva en una lonja del Salón del Trentenario, unos relieves de 1559, alusivos a los orígenes míticos de la ciudad y uno de ellos representa la lucha de Hércules y Anteo ante su madre la Tierra, según la estampa de Agostino Veneziano, identificada por Angulo ( 59 ).

Otras obras del siglo XVI deben la presencia de Hércules a su relación con el emperador Carlos V. Estas merecen atención especial porque explican puntos importantes que afectan a la iconografía de Hércules en todos los campos y en todos los tiempos.

En las obras reales hay que tener en cuenta los vínculos personales de emperador con el héroe griego, como lo muestra la elección de su famosa divisa: las palabras "plus ultra" colocadas en torno a las columnas de Hércules.

Tradicionalmente se consideraba que la divisa de Carlos se debía a la influencia española, pues se creía que las palabras "plus ultra" eran lo contrario del "non plus ultra" que Hércules habría escrito en las columnas que colocó en España. Sin embargo, después de los magníficos estudios realizados por Rosenthal (60 ) queda fuera de duda que la divisa de Carlos se debió más bien a la influencia borgoñona.

La divisa fue inventada por un italiano, Luigi Marliano, a quien por ello se le nombraría más tarde

obispo de Tuy, en España) cuando Carlos era duque de Borgoña, aunque estaba ya designado como rey de España, y cuando ambos vivían en Flandes. Esto era en 1516, un año antes de venir a España.

La divisa estaba en efecto, pensada en relación con Hércules, pero el lema no fue elegido como opuesto a las palabras que figuraban en las columnas de Cádiz, sino que, por el contrario, este "non plus ultra" apareció 80 años después del invento de la divisa, es decir, como derivación de ella y no como su origen (61 ).

El lema primitivo fue "plus oultre" en francés y se tradujo al latín en España en 1517, por razones políticas ( 62 ) aunque no fue definitivo su uso como veremos más abajo.

La intención al elegir esta divisa fue señalar el sentido heroico de ella, la aspiración de ir más allá de las columnas ( 63 ), uniendo reminiscencias prometeicas, el fervor de los cruzados que usaron también este grito, y un nuevo sentimiento de poder dado al hombre con los nuevos descubrimientos ( 64 ).

La elección de la divisa no debió resultar extraña al futuro emperador, acostumbrado a considerar a Hércules como uno de sus ascendientes, no solamente por su presencia en la historia de España, y por tanto en su herencia materna, sino, principalmente, por su colaboración en la fundación de la Casa de Borgoña, aspecto éste más resaltado en la corte flamenca y por

tanto más familiar a la educación de Carlos, realizada en Flandes precisamente.

Recordemos que la atención prestada a Hércules por los flamencos es muy anterior al nacimiento del emperador, y fue impulsada por ellos en toda Europa, incluida España, a través de múltiples obras. Por ejemplo, hubo una gran cantidad de tapices hechos en Flandes y exportados a distintas partes, que tenían la historia de Hércules ( 65 ), y entre éstos habría que citar los que se encontraban en 1503, en el alcázar de Segovia, ( 66 ) no sabemos si encargados desde España expresamente con este tema, o traídos gratuitamente a los reyes en el séquito de algún flamenco, tal vez con ocasión de la doble boda de los hijos de los Reyes Católicos y los de Maximiliano I y María de Borgoña.

Precisamente la cama de tapicería con la historia de Hércules, citada también por Angulo ( 67 ) como perteneciente a la princesa Margarita, viuda del príncipe don Juan, figura en los inventarios reales de 1499, como "tapeçeria que la princesa nuestra señora traxo de flandes" ( 68 ).

Esta princesa debió sentir un gran interés por todo lo relativo a Hércules, pues en su Biblioteca figuraba, en 1523, una copia del REcueil des hystoires de Troyes o Roman du fort Hercules, de Raoul Lefèvre, de 1464, que contaba la relación de Hércules con la casa de Borgoña ( 69 ) con gran extensión, y ella misma, en 1513, encarga y paga tapicerías con la historia

"

de Hércules para el gobernador de Inglaterra en Tournai ( 70 ).

Es ella también la que, una vez muerto su hermano Felipe el Hermoso, recibe de su padre Maximiliano la regencia de los Países Bajos y el encargo de la educación de su sobrino, el futuro Carlos V, con quien siempre colaboró en cuestiones políticas.

De su origen borgoñón y de la cultura italiana, sacó pues Carlos su famosa divisa. Sin embargo, la divisa gustó en España donde, latinizada, se consideró como cosa propia. poco tiempo después, hasta el punto de creer que el lema se debía a los componentes heracleos de la historia de España cuya herencia había recibido Carlos de su madre española doña Juana.

La divisa se componía de un elemento icónico: las dos columnas, y uno parlante: lema con las palabras "plus ultra" colocado, junto a aquéllas.

En España se conocía la historia de Hércules y naturalmente, el episodio de las dos columnas que Hércules había situado en los confines del Mediterráneo, precisamente en España y en el norte de Africa, la asociación pues con el Hércules español fue instantánea y sencilla.

Por otro lado, el lema Plus Ultra indicaba más allá, y más allá de las columnas, en un largo viaje acababa de ir una expedición española que había realiziado por primera vez el anhelado proyecto de rebasar





roe clástico.

Finalmente, una serie de obras nuevas sobre la historia de España recordarían la visita de Hércules a nuestro país. Por otro, se consideraba la identificación. Por otro, se consideraba la identificación. Por otro, se consideraba la identificación.

Todo este programa, que la iconografía de Hércules se divulgue en las obras de carácter profano y muy especialmente en las realizadas para la Casa Real, a la cual quedará vinculado el personaje para el futuro. Creemos que esta idea es muy acertada.

Hércules aparece sobre todo en obras de arte encargadas por el propio emperador o por personas relacionadas con él o por organismos que querían rendir homenaje a Hércules y al emperador conjuntamente. (71)

Entre las obras que se hicieron por deseo expreso del emperador es importante el palacio de su nombre levantado en la Alhambra y realizado por Pedro Machuca, levantado en la Alhambra y realizado por Pedro Machuca, levantado en la Alhambra y realizado por Pedro Machuca. Este palacio es conocido como el palacio de Hércules. Este palacio es conocido como el palacio de Hércules. Este palacio es conocido como el palacio de Hércules.

El pilar se puede considerar como un monumento imperial que fue erigido como homenaje al emperador. La inscripción latina de la base del pilar es: "IMP(ERATOR) CAESAR(AR) AVG(USTVS) P(ATER) N(OSTRVS) S(EN)T(ENTIA) S(EN)T(ENTIA) S(EN)T(ENTIA)". En los pedestales se han colocado los emblemas del emperador (cruz de San Andrés, eslabón y pedernal, columnas de Hércules) y en el semicírculo que corona la fuente, el águila imperial y el escudo.

Para aclarar más el sentido de homenaje a Carlos V, se sitúan sobre la pared que sirve de fondo a la fuente, cuatro medallones con sendos relieves figurados e inscripciones latinas, uno de ellos representa la lucha de Hércules con la hidra y la inscripción dice: "non memorabitur ultra" ( 73 ).

Al tiempo que se hacía la fuente se llevaban a cabo también las obras del palacio destinado a residencia del emperador. Su obra duró mucho tiempo y quedó al final inacabada, interviniendo en ella varios arquitectos y escultores, aunque las trazas y la obra principal se deben a Pedro Machuca.

El palacio, edificado por orden del emperador, tiene en sus fachadas el aspa de San Andrés con el eslabón y la piedra inflamada, símbolos de la orden del Toisón y las columnas de Hércules a las que enlaza una cinta con el lema "Plvs Ovltre" ( 74 ).

De las fachadas del palacio la occidental, dedicada a las victorias del emperador en batallas campales, tiene tres medallones, uno con las armas de España sostenidas por dos jóvenes y otras dos con la representación de Hércules matando al león de Nemea y sujetando al toro de Creta, utilizando pues los trabajos de Hércules para cantar la gloria del emperador ( 75 ).

Hasta aquí hemos visto la aparición de Hércules en una serie de obras de carácter profano, todas ofi-

„

ciales, en las que el héroe aparece a veces, con la intención de recordar su vinculación histórica con la ciudad de que se trata y, más frecuentemente, en función de exaltar la personalidad del emperador comparando las hazañas de ambos personajes y señalando sobre todo el éxito de sus acciones y el carácter noble y benéfico de ellas.

Examinando todo esto en el contexto de la época se diría que se produjo una identificación del potencial vital, económico e ideológico que España tenía en aquel momento, con las aspiraciones del nuevo emperador, cuyos éxitos, por otra parte, vinieron siempre de sus reinos hispánicos, y esto se expresó a través de la figura de Hércules, vinculada a España y al nuevo monarca.

Este vínculo pasará a todos los monarcas de la Casa de Austria española, como veremos en el siglo XVII.

Pero además de esto conviene recordar, aunque sea brevemente, una serie de obras, también del XVI, encargadas por particulares y en las que aparece igualmente la iconografía de Hércules.

La mayoría de ellas tienen en su fachada relieves con la representación de alguno de sus trabajos, imágenes frecuentemente sacadas de las ya citadas placas de Moderno y demás artistas italianos.

De este tipo son la Casa Bassols, la casa de la calle Avinyó, la que estaba en la calle Borja y la antigua Casa Gralla ( 76 ) todas ellas en Barcelona, y

la casa de doña María Arteaga, después palacio episcopal de Segovia ( 77 ) aunque el motivo de la elección de Hércules para sus relieves precisa de detenido estudio, queremos recordar solamente que ambas ciudades están relacionadas en cuanto a su fundación con Hércules, como hemos visto anteriormente( 78 ). No ocurre lo mismo con otras casas de Estella (casa de los San Cristóbal) o de Granada (Casa de los Tiros) que cuenta igualmente con la imagen del héroe en sus fachadas.

Deliberadamente dejamos sin tratar aquí el problema iconográfico de Hércules asimilado o relacionado con el salvaje medieval, según aparece en numerosas fachadas españolas del siglo XVI. El tema será objeto de un estudio independiente.

Pero Hércules aparece también en la fachada española más famosa del siglo XVI. Nos referimos, naturalmente, a la de la Universidad de Salamanca, cuya iconografía, varias veces examinada, sigue siendo de las más discutidas sin que se haya llegado a descubrir en nuestra opinión, su verdadero significado. Camón hizo una primera descripción de ella, dando posibles atribuciones a sus medallones ( 79 ). Luego un intento serio, que aportaba muchas ideas sobre su posible interpretación, fue el de Angulo ( 80 ) y otro, más moderno, ha sido hecho por Santiago Sebastián y Luis Cortés ( 81 ), interpretación revisada posteriormente por el primero de ellos ( 82 ).

La relación de Hércules con Salamanca y de Hércules con las Artes Liberales es fácil de establecer, pero no lo es averiguar la intención total del conjunto iconográfico de la fachada de la Universidad.

Mención aparte merecen también dos obras excepcionales dentro de la arquitectura civil del XVI: el palacio de La Calahorra (Granada) y la Casa Zaporta en Zaragoza, ambos con un complejo programa iconográfico en el que juega papel importante la figura de Hércules y de las que nos hemos ocupado en otros trabajos ( 83 ).

Sin embargo, las obras examinadas o mencionadas hasta ahora, pertenecen al género escultórico y por tanto son menos importantes, relativamente, para nuestro estudio centrado en la pintura. Por ello vamos a detenernos un poco más en los únicos ejemplos de pintura profana con la imagen de Hércules que conocemos en el siglo XVI.

El primero corresponde a la Casa Miramontes Villafañe (hoy Caja de Ahorros) de Segovia, construido a mitad del XVI y cuyo salón se adornaba con pinturas murales ( 84 ). Las pinturas, conservadas en parte, son en blanco y negro, imitando estampas (identificadas algunas de ellas por el marqués de Lozoya), lo que nos hace recordar el salón de Vidrieras de la Casa de Pilatos de Sevilla, contemporáneo suyo y decorado igualmente con pinturas que copian grabados ( 85 ).

El salón de la casa segoviana ha conservado seis paneles de los que debían cubrir la totalidad de sus paredes. En tres de ellos se representan escenas mitológicas, dos de las cuales están dedicadas a Hércules.

Estas dos pinturas son de tamaño más pequeño que el resto de la misma pared y están situadas a ambos extremos, como enmarcando los tres paneles centrales. Por haberse perdido las pinturas de las otras paredes, no podemos saber si este sistema se seguiría en todas ellas y se colocarían pequeñas pinturas para enmarcar los grandes paneles del centro.

En la primera de ellas (1,18x0,45) aparece Hércules (?) vestido como romano, subido a horcajadas sobre el león, aunque apoyando los pies en el suelo, y abriendo las quijadas del animal. La escena está encuadrada en un paisaje con arquitecturas.

La segunda pintura, algo mayor (1,18 x 0,71), representa a Hércules, esta vez cubierto con la piel del león, apoyando un pie sobre el toro, derribado en el suelo mientras agarra sus cuernos con las manos. El fondo es también de paisaje con la vista de una ciudad.

Las dos pinturas mitológicas están realizadas, según el marqués de Lozoya, copiando dos estampas italianas de autor desconocido y mediocre (86 ).

La escena de Hércules y el toro, que se refiere no al toro de Creta, sino a Aqueloo metamorfoseado

en toro, cuando Hércules le arranca uno de los cuernos, es, en efecto, muy semejante al grabado de Nicoletto de Modena del mismo tema ( 87 ).

Teniendo en cuenta que Villafañe, el supuesto primer dueño de la casa, era alcaide de los Reales Alcázares en 1565 y que las estampas que se copiaron en las otras pinturas de la casa, pertenecen a 1560 aproximadamente ( 88 ), es de suponer que la decoración total se haría a finales de esta década o en la siguiente.

El porqué de la elección del tema de Hércules para colocar junto a las escenas populares, no es fácil de precisar, y dado que no se conocen las pinturas completas de las otras paredes, creemos que es más difícil aún averiguarlo.

Al tratarse de dos tipos de estampas distintos, holandesas unas e italianas otras, parece lógico suponer que fuera intención del pintor, o mejor, del dueño de la casa, el colocar los temas por el orden en que aparecen ahora y no por mera servidumbre de la serie copiada. Quizás si las escenas populares se eligieron con una intención moralizadora ( 89 ), es probable que se pensara enmarcar estas composiciones con representaciones menores de héroes populares distinguidos por su lucha contra el mal y para ello nadie mejor, en Segovia, que Hércules ejecutando dos de sus trabajos.

El segundo ejemplo es el palacio del marqués

de Santa Cruz en el Viso (Ciudad Real) y su carácter es muy distinto a todo lo revisado hasta ahora.

El palacio del Viso es, con mucho, la obra española en que mejor y a mayor escala está representada la mitología clásica.

Su concepción y realización es típicamente italiana por lo que se puede decir, con bastante exactitud, que es un palacio genovés trasladado a La Mancha.

Lamentablemente, el ejemplo de Don Alvaro de Bazán no fue seguido por otros nobles españoles y su obra quedó un tanto aislada y es, aún hoy, poco conocida en proporción al valor artístico que encierra.

El palacio, de bella arquitectura genovesa, está decorado con frescos en la casi totalidad de sus techos y paredes y así se puede ver hoy todavía, en el vestíbulo, galerías del patio, escalera, capilla y en la mayoría de las salas de las plantas baja y principal.

Algunas de las pinturas se han perdido por mala conservación, pero gran parte de ellas están en muy buen estado. De los frescos del palacio, la mayoría están dedicados a la historia romana y a la mitología, aunque aquí sólo nos referiremos a los que representan escenas de la vida de Hércules.

La historia de su construcción nos llevaría inevitablemente a los archivos genoveses, como el estudio



de sus pinturas ha de llevarnos a\_l de otros palacios de Liguria y Lombardia.

Las relaciones Génova-España fueron inmejorables durante toda la época de los Austrias, desde el pacto de Carlos V, y los contactos entre genoveses y españoles los más frecuentes y profundos de la historia moderna -recuérdense las numerosas colonias genovesas, sobre todo en Sevilla, y la gran cantidad de apellidos de este origen que se incorporaron definitivamente a la vida española.

Quizás un buen ejemplo de esta relación sea la amistad de los Bazán con los Doria.

Don Alvaro, que conocía los espléndidos palacios de los Doria en Génova, pensó sin duda, a la hora de construir su residencia en el Viso, en los artistas que habían efectuado aquellas obras.

El marino español, como el genovés, quería ver representadas en su palacio, sus hazañas y las de los grandes héroes de la antigüedad; tal parece que fue su intención, y su logro, en el palacio del Viso.

La importancia del palacio es tal que requeriría por sí mismo, un estudio exclusivo. Aunque se han hecho dos trabajos monográficos sobre él, uno sobre su historia y la del primer marqués de Santa Cruz (90 ) y otro sobre su pintura ( 91 ), desde el punto de vista iconológico requeriría una mayor dedicación.

Sería preciso, para un buen estudio iconográfico e iconológico, conocer todos los episodios históricos y mitológicos que se representan en sus salones (algunos sin identificar aún) y sobre todo, estudiarlos en relación con otras obras italianas similares, hechas en Génova, o por artistas genoveses fuera de Liguria, a fin de saber qué incorporó el Viso de tradición italiana y qué impuso de nuevo.

Mientras no se haga ésto, es difícil sacar una conclusión iconológica válida del palacio del Viso.

Por las descripciones hechas hasta ahora ( 92 ) sabemos que se representan en sus salas, historias de la mitología clásica, de la historia de la antigua Roma, de la historia contemporánea, con hechos bélicos del marqués -conquista de Portugal y Lepanto por ejemplo- y alegorías de varios tipos.

El sentido alegórico de las pinturas del vestíbulo -Neptuno con representación de las hazañas de Perseo y victorias de otros héroes- ya ha sido señalado ( 93 ), pero la alegoría no se detiene ahí, sino que abarca el programa completo de todo el palacio, elegido minuciosamente y cuyo último sentido no se puede improvisar en una visión general.

Un testimonio de la alegoría del palacio lo tenemos en las pinturas de las galerías del patio.

Las bóvedas de las galerías están decoradas con

grutescos y pequeños recuadros mitológicos entre ellos y en cada uno de los ángulos hay una alegoría de varios reinos.

En la planta baja está representada España y las esculturas fingidas de Carlos V y Felipe II en las puertas del mismo ángulo, Italia y el retrato de Pío V, Francia con el retrato de Enrique IV y Turquía con dos personajes sin identificar aún ( 94 ). Es decir, se encuentran representados los reinos y personajes principales de la política española de aquel momento, España e Italia su aliada, frente a Francia y Turquía, enemigas en el XVI.

En la galería alta, ocupando los mismos espacios correspondientes, se hallan representadas las alegorías de Castilla, Alemania, Flandes e Indias ( 95 ), es decir, los reinos unidos a Castilla en aquel siglo, por conquista o por herencia de los Austrias.

En torno a estas galerías hay varias salas con historias que sin duda, guardan relación entre sí y con el conjunto.

Por otro lado, si estudiamos el palacio del Viso en relación con las obras italianas de la misma época, vemos que muchos de sus episodios, casi todos, coinciden frecuentemente por ejemplo, la historia de Rómulo, la de Perseo, la de Ulises. Esta última, incluida en el ciclo del Viso, es de las más repetidas en los frescos de palacios italianos. Llama la atención su similitud con la

misma historia representada en el palacio Poggi de Bolonia ( 96 ), pero es también tema muy representado por el Bergamasco en sus obras italianas ( 97 ) Es fá-cil, realizando un examen de la iconografía de los palacios genoveses del XVI observan la similitud de los te-mas con los elegidos para el Viso, la relación es aún más estrecha si nos fijamos en los palacios de los Doria en Génova (Fassolo y Pegli, especialmente) obras conocidas personalmente por D. Alvaro de Bazán.

La significación del mito de Ulises ha sido es-tudiada en Italia por Giovanna Rosso, precisamente en relación con las obras del Bergamasco: "Il mito di Ulisse, che resterà uno dei soggetti centrali dell'opera del Bergamasco anche nel periodo dell'attività geno-vese, e intorno a gli anni cinquanta un tema decisamen-te d'avanguardia" , y esta misma autora señala las dis-tintas fuentes iconográficos y la alegoría moral y po-lítica que representa Ulises: "la vittoria di Ulisse e la relativa sconfitta di Aiace vi appaiono cioè come una dimostrazione di come a niente valga la forza senza l'uso della ragione e quindi como simbolo della su-periorità del pensiero, dell'attività razionale, sulla violenza e la forza puramente istintiva" ( 98 ).

Algo así habría que hacer con las pinturas del Viso, en sus salas y en su conjunto, pues todo el palacio debe responder a una gran alegoría de las hazañas

del marqués y de la política de España.

Sin renunciar a este punto, es necesario que nos ciñamos ahora, en este examen de las historias de Hércules en el siglo XVI, a los frescos que incluyen episodios de tal tema.

Exceptuando una pequeña escena de la lucha de Hércules con el centauro, representada entre otras de famosos héroes, en el vestíbulo, las historias del griego se representan en la escalera del palacio.

La escalera comunica directamente con las galerías del patio, se abre por un hueco central en la galería de la planta baja y termina por dos huecos laterales en uno de los lados de la planta superior. Está formada por una gran bóveda rampante y otra horizontal, plana, en el primer rellano, de éste arrancan dos brazos a derecha e izquierda, constituidos a su vez cada uno por dos bóvedas rampantes en los tramos de subida y una plana en el tramo de rellano, hasta llegar a las galerías del piso superior. Así pues, la escalera cuenta, en total, con cinco bóvedas rampantes y tres horizontales.

Los techos que se dedican a la historia de Hércules son las dos primeras.

La primera bóveda, rampante, dividida en compartimentos rectangulares, tiene representado en el recuadro central a Hércules disparando una flecha al centauro Neso que huye con Dejanira a la grupa. Alrededor, en sendos recuadros, están representadas cuatro figuras

de guerreros, la Ignorancia y cada uno de los siete pecados capitales ( 99 ).

La siguiente bóveda corresponde al rellano central y está dividida en cinco grandes espacios, historiados cada uno con un trabajo de Hércules. En el centro aparece la lucha de Hércules con los centauros y alrededor, los trabajos de Hércules con el Cancerbero el león de Nemea, la hidra y Anteo.

El significado de la primera bóveda parece claro, se representa una hazaña de Hércules rodeada de los pecados capitales y la Ignorancia, alegorizando así la lucha de la Virtud, representada por Hércules contra la Ignorancia y sus consecuencias, los vicios por excelencia que son los siete pecados capitales.

La significación de la segunda bóveda debe estar relacionada con esta primera y los cinco trabajos de Hércules representan el triunfo del Bien sobre cinco casos específicos del Mal, empezando por la victoria de la Virtud sobre los instintos o las bajas pasiones, representados por los centauros.

Además, Hércules es el guerrero victorioso por excelencia, prototipo del valor y la fuerza y por tanto, su papel está más que justificado en casa de don Alvaro de Bazán.

Seguramente la escalera contiene toda ella una alegoría general, no muy fácil de discernir por ahora y, al igual que sus peldaños marcan los distintos nive

les para alcanzar el piso superior de la casa, así, la alegoría de sus bóvedas debe marcar los distintos pasos para alcanzar el estado superior de la Fama y la Victoria representadas en las últimas bóvedas de la escalera.

La alegoría, partiendo del valor fundamental -el de la Virtud, representada por Hércules triunfador de los vicios, en las dos primeras bóvedas- seguiría a la izquierda, con otros ejemplos de la historia de Roma -rapto de las Sabinas y paz que ellas imponen- alusión quizás al sacrificio por la Patria, y con la alegoría de las victorias marítimas del señor del Viso, representadas en la mal llamada bóveda de "Neptuno y Venus" ( 100 ) que no representa a tales personajes pues, observada la pintura detenidamente, se ve en ella la figura de un personaje como Neptuno, que acude presuroso hacia una figura femenina que se yergue sobre una rueda, característica de la Fortuna y no sobre una concha o sobre un delfín como Venus o Anfítrite, al tiempo que otra figura, desde el cielo, se acerca con la palma y la corona de la victoria, mientras en los cuatro recuadros restantes hay deidades marinas y escenas de lucha entre ellas.

Sabemos que don Alvaro de Bazán el Viejo, fue comparado con Neptuno por Andrea Doria, debido a su conocimiento de las cosas del mar ( 101 ), por tanto no sería extraño que la bóveda anterior indicara la

Fortuna que el viejo marino (Neptuno) encontró en las guerras navales que tantas victorias le valieron.

Precisamente en este mismo rellano se encuentra también una estatua de Neptuno que tiene las facciones de don Alvaro el Viejo, según Navascués, aunque, según un manuscrito visto por Alcalá Galiano, es más bien el retrato de Andrea Doria el viejo, amigo genovés de los Bazán ( 102 ).

En la última bóveda rampante del lado izquierdo, aparece finalmente, la Fama con la corona del triunfo en una mano y en otra la trompeta que la hará llegar a toda la tierra (cuya esfera está bajo sus pies). Alrededor hay cuatro recuadros con la imagen de cuatro ríos situados en cada extremo del mundo adonde llegará el sonido de la Fama.

El lado derecho de la escalera parece tener alegorías similares. Primero aparece la historia heroica de Roma (Rómulo convertido en Quirino en la escena central) ( 103 ). En la bóveda del rellano -cuyo tema no ha sido identificado hasta ahora- se desarrolla seguramente, una alegoría similar a la de su opuesta en el lado izquierdo, pero esta vez referente a la guerra terrestre, con escenas de lucha entre jinetes y quizás una elección entre Marte y Minerva en el recuadro central.

En este mismo rellano se sitúa la estatua del primer Marqués del Viso, vestido como Marte, pisando



la cabeza del turco, alegoría a la vez del triunfo de la Religión y de España sobre el Imperio musulmán.

La última bóveda tampoco ha sido identificada iconográficamente. En el espacio central aparece un personaje, al parecer femenino y con atuendo guerrero sentado en un carro que tiran dos caballos. Alrededor, en los recuadros correspondientes, están representadas las cuatro estaciones. Si en la bóveda opuesta del lado izquierdo, veíamos la Fama esparcida por todo el mundo (cuatro ríos), aquí quizás haya que ver otra alegoría esparcida a lo largo del tiempo (cuatro estaciones).

En relación con el significado de esta escalera sería útil revisar una obra de Valtasar del Hierro, dedicada a Don Alvaro de Bazán y en la que van apareciendo simbólicamente, muchos de los temas representados en las pinturas, a veces como si se hubiera utilizado de guión.

La obra se titula Libro y primera parte, de los victoriosos hechos del muy valeroso cavallero don Alvaro de Baçan: señor de las villas del Viso y Sancta Cruz. Capitán General del mar Oceano ( 104 ). Primero se dedica un soneto a Don Alvaro comparándolo con Marte:

"Y en supremo diran figura es Marte  
deste que es naturaleza de aquel pintado  
que Marte de Baçan es traduzido..."

Sigue el canto primero, en que se dice como después de dejadas las galeras por don Alvaro el Viejo,

llega su hijo al servicio del rey Felipe:

"Pues yllustre Baçan a quien Neptuno  
su reyno te ha encargado y su tridente  
no dexando también la diosa Juno  
que en todas estas cosas sea presente."

Más tarde se describe la lucha de don Alvaro  
y la armada francesa como la de Hércules y Anteo.

En el sexto canto encuentra don Alvaro muchas  
figuras cuyas significaciones le son explicadas por  
Palas:

"Sabras que soy la Palas que curiosa  
por solo te servir hize esta vía  
a do si mi ventura no te hallara  
pudiera ser que cierto peligrara."

La escena termina casi como ilustración de la  
última bóveda del palacio:

"Y luego su cabeça ha circundado  
la corona excelente y valerosa  
de arriba descendio muy bien labrado  
un carro de la Palas poderosa.  
En el qual le metieron desarmado  
sentando se con el la belicosa  
los dos fueron los gufas que llevaron  
al Viso el fuerte carro en do pararon." ( 105 )

Aunque, naturalmente el problema iconológico  
real del Viso esté aún por descubrir, creemos que sus  
líneas generales si van en la dirección que aquí indi  
camos.

El último ejemplo de pintura con iconografía de Hércules pertenece a los años finales del siglo XVI y corresponde al techo de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Fue obra realizada por Tibaldi y Bartolomé Carducho en 1592.

La escena nos ofrece la imagen del Hércules gálico, imagen que aparece en la segunda mitad del XVI y que posee en España este único ejemplo que no se vuelve a repetir más tarde.

El Hércules gálico corresponde, como es sabido, a una identificación de Hércules -a quien los galos consideraban el dios del discurso- con Ogmio, el dios de los celtas cuyo poder de persuasión era enorme y estaba simbolizado, según la descripción de Luciano, por un viejo vigoroso con maza y arco, cubierto con la piel de un león y de cuya boca salían cadenas de oro que, enganchadas a los oídos de sus seguidores, hacían que éstos le siguiesen.

Esta imagen, descrita por Luciano, fue desconocida en la Edad Media y resurgió al traducir Erasmo la obra de Luciano en 1512 ( 106 ).

Años más tarde, Alciato la incluyó en sus Emblemas simbolizando con ella la elocuencia y con este mismo simbolismo la encontramos en España en el siglo XVI.

La escena de Hércules encadenando a sus seguidores con la fuerza de su palabra, está pintada en uno

de los compartimentos de la bóveda de la Biblioteca de El Escorial. El techo está dedicado a las siete artes liberales y en la sección correspondiente a la Retórica, se ejemplifica su valor con la escena del Hércules gálico y con la defensa de Rabirio hecha por Cicerón, en el lado opuesto ( 107 ).

La inclusión de Hércules en el ciclo se debe pues, exclusivamente, a la alegoría que se quiso hacer de la elocuencia. La escena que aquí se representa, fue difundida sobre todo por el libro de Alciato y a través suyo era conocida en España y también de los pintores italianos que trabajaban en El Escorial.

#### Hércules en el siglo XVII

Entrando ya en la materia específica de nuestro trabajo y antes de empezar el estudio concreto de cada ejemplo, creemos conveniente hacer algunas observaciones generales.

Comparando las obras del siglo XVI con las del XVII, se ve que en el primero hay gran número de ejemplos con iconografía de Hércules pero gran parte de ellos son pequeñas obras escultóricas que incluyen a Hércules como motivo decorativo, como alusión a su papel en la historia del lugar o a su vínculo con la Casa Real, o por motivos de raíz humanista, más complejos y más ricos de simbolismo.

Lo primero que notamos, en el siglo XVII, es que los ejemplos son quizás menos numerosos pero de mayor empeño y que el peso definitivo de ellos proviene de las obras reales. Desaparecen las alusiones a Hércules como fundador de ciudades y son escasos los ejemplos conservados de obras pequeñas que pudieran corresponder a una demanda de tipo particular, aunque a este respecto es preciso señalar que dado el distinto carácter de la pintura y la escultura, en cuanto a conservación y transporte de las obras, es posible que hayan desaparecido buen número de cuadros del XVII que pudieran corresponder, en cuanto a demanda, a los relieves y medallones de las casas particulares del siglo XVI.

En cuanto a las obras que son objeto de nuestro estudio, se puede ver en ellas la coincidencia de diversos motivos que justifican su iconografía. Se entremezclan las razones históricas, políticas y alegóricas, relacionadas con la religión y con la visión que el humanismo había dado de Hércules, destacando sobre todo ello la relación de Hércules con la monarquía hispana.

El siglo XVII se inicia con una de las obras de más envergadura de las dedicadas a Hércules: la apoteosis del héroe en el techo de la Casa de los Duques de Alcalá, obra realizada por Francisco Pacheco en 1604.

Para el estudio de este techo hay que tener en cuenta el Olimpo pintado poco antes en la casa del poeta Arguijo, obra estudiada anteriormente ( 108 ).

#### El techo de la Casa de Pilatos

Dos años después de terminado el techo de la Casa de Arguijo, es decir en 1603, comenzó Pacheco sus pinturas para el techo del Camarín del Duque de Alcalá, según él mismo nos cuenta en el Arte de la Pintura (109 )

El techo, de aproximadamente 20 x 5 metros, está dividido en numerosos espacios ocupados por lienzos independientemente enmarcados y de formas y tamaños diferentes. De ellos, siete se destinan a las historias figuradas y el resto a motivos decorativos de roleos vegetales con pájaros, máscaras, genios y animales fantásticos

cos entremezclados, además de los reservados para los escudos de la familia a ambos lados del espacio central.

A nosotros nos interesan ahora los cuadros historiados, particularmente. El mayor de ellos, de contorno mixtilíneo (4,07 x 2,67) ocupa el espacio central. En él se representan doce figuras sentadas sobre nubes y acomodadas a los bordes del espacio oval y en el centro mismo del lienzo, aparece Hércules sentado sobre una piel de león, entre nubes también.

Todas las figuras llevan atributos suficientes para reconocer en ellas a los doce dioses olímpicos, pero por si esto no fuera suficiente, un dibujo, realizado por el mismo autor de la pintura, y conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, tiene minuciosamente anotados el nombre de cada persona je a sus pies.

Así sabemos que están representados Júpiter y Juno, con corona y cetro como soberanos, el dios pisando los rayos con su águila al lado, sosteniendo la inscripción dedicatoria del techo; la diosa con su animal característico también, el pavo. A la derecha de Júpiter se van colocando Apolo, con la lira y una cartela a sus pies que dice el autor y la fecha de la obra; Ceres con frutas y espigas en el tocado; Vesta; Vulcano con el martillo en la mano; Venus, la única diosa desnuda, aunque situada de espaldas, con Cupido en brazos, una manzana en su mano derecha y dos palomas que vuelan sobre ella. Con res

pecto a esta figura es necesario decir que, a pesar de llevar los atributos de Venus, en el dibujo lleva puesto el nombre de Anfitrite con letra de Pacheco ( 110 ), algo así como si el pintor hubiera querido camuflar a la conocida diosa del amor, bajo el casto nombre de Anfitrite, fiel esposa de Neptuno. No obstante, la posición ambigua de la figura entre el dios del mar y Vulcano, los atributos de Venus y su posición entre los dioses olímpicos -que no le correspondería en el caso de Anfitrite- aluden claramente a Venus. Tras ella están Neptuno, apoyado en el tridente y el delfín; Minerva, con su escudo; Marte, con atuendo militar; Diana, como cazadora; y Mercurio, con el caduceo. Es decir, cada dios perfectamente definido por su atributo más característico.

En el centro Hércules, sentado sobre la piel del león, tiene la maza en la mano izquierda y la corona del triunfo en la cabeza. Sobre él, desplegada en círculo a modo de aureola, una inscripción -hoy lamentablemente desaparecida por la reciente "restauración"- decía: "Petitur hac caelum via" (se llega al cielo por este camino). Las otras dos inscripciones contienen, la que pende del pico del águila divina, el texto que propone el modelo de Hércules al duque de Alcalá que prepara con su heroica virtud el camino áspero de la gloria: "D.Ferd.Henricio A. Ribera Dvci Alcalae III. Heroica Virtute Ardvum Ad Gloriam Iter Paranti Exemplar Propositvm". La que está a los pies de Apolo tiene la

"



firma del autor y el año de ejecución de la obra:  
"Franc. Paciecus Hispalens superis labori adspirantib.  
Pingeb. A MDCIV".

Los otros seis lienzos se distribuyen simétrica  
mente, a ambos lados del central.

A los pies de Júpiter, y separados por el escudo  
de la Casa, hay un lienzo rectangular con dos figuras  
entre nubes, una, con alas que sostiene el vuelo y otra,  
más joven, que cae en vertical, es decir, la conocida  
fábula de Dédalo e Icaro.

Más hacia el extremo, otros dos lienzos, de  
igual tamaño, presentan, el de la derecha, a Astrea,  
semidesnuda con espada y balanza, entre nubes y el de  
la izquierda a Ganímedes sostenido por las garras del  
águila que lo sube al cielo.

En el lado opuesto, y en lienzos similares, apa  
rece la aparatosa caída de Faetón que derribado del ca  
rro, se precipita en el vacío, al igual que los cuatro  
caballos que tiraban de él.

Los dos lienzos menores de este lado, representan,  
el de la derecha a Perseo sobre Pegaso y el de la izquier  
da a una mujer vieja volando mientras sostiene un objeto  
oscuro entre las manos y cuyas alas y cabellos aparecen  
encrepados.

Como puede observarse, algunos de los temas coin  
ciden con los ya vistos en la casa de Arguijo: Ganímedes

Astrea, Faetón y en cierto sentido la reunión de los dioses y posiblemente la figura de la vieja. Todo ello habrá que verlo con más detenimiento.

La reunión podía representar, según el texto de Ovidio (Met. IX 239-258), el momento en que Júpiter comunica a los dioses que Hércules, luego de perder su parte mortal, será recibido en la región celeste, como parece adelantarse ya en el centro de la composición, pero, siguiendo la lectura de Ovidio, vemos que inmediatamente de esto, Júpiter le hace subir al cielo arrebatado por un carro de cuatro caballos (Met. IX 259-272) cosa que Pacheco no ha representado así.

Por el mismo pintor sabemos que, para la iconografía del techo de la Casa de Pilatos, siguió los consejos del maestro Francisco de Medina ( 111 ), lo que nos ayudará a explicar algunas cosas.

El maestro Medina era canónigo, había estudiado con Juan de Mal Lara y fue amigo del también canónigo Pacheco, tío del pintor, "con quienes echó los cimientos de la escuela poética sevillana" ( 112 ). Escribió el prólogo a las Anotaciones de Garcilaso, de Fernando de Herrera y fue asistente asiduo a las academias de Sevilla, y amigo de todos los poetas y, naturalmente, de Francisco Pacheco. Este lo incluyó en su Libro de Retratos y por sus datos sabemos que había sido maestro del malogrado hermano del III Duque de Alcalá, que había estado en Italia y que, aficionado él mismo a la pintura,

había dejado al morir "grandes curiosidades de papeles de estampa, de escritos de las cosas notables de su tiempo, de pinturas originales y de monedas antiguas de todos metales" ( 113 ).

Así pues, tal y como nos dice Pacheco, y como hemos comprobado anteriormente, las pinturas de la Casa de Pilatos no se inspiran en el famoso episodio de las Metamorfosis, como hacían las de Arguijo.

Pero además, para explicar aún mejor el sentido del conjunto a los no muy avisados, se incluyeron en él dos inscripciones, una ~~al~~rededor de Hércules, en que se dice que por ese camino (Virtud] se alcanza el cielo, otra, junto a Júpiter, en que se propone a Hér- cules como modelo para aquel que se dispone a buscar el camino difícil de la gloria con la virtud (aunque se refiera específicamente al duque de Alcalá).

Con todo esto queda aclarado el sentido de este primer lienzo. Hércules realizó nobles hazañas en fa- vor de la humanidad y alcanzó por ello el cielo, como se ve en el centro de la composición, por la actitud heroica del griego y la corona del triunfo que ha re- cibido; a este último acto asisten los dioses del Olim- po en su calidad de habitantes del cielo y de sanciona- dores de la recompensa. El sentido hubiera sido el mis- mo si se hubiese representado a Cristo con la Iglesia triunfante recibir el alma de un elegido.

¿Porqué pues se escogieron precisamente perso  
najes mitológicos? La razón seguramente viene dada por  
motivos internos a la casa del Duque de Alcalá.

Como ya hemos visto más arriba, Hércules era  
tenido por glorioso antecesor no sólo de varias monarquías  
europeas, sino también de algunas casas nobles  
de importancia. La familia de los Enríquez-Ribera se  
sentía aún con mayor derecho a reclamar esta sucesión,  
puesto que Hércules había sido el primero en mencionar  
a Sevilla, como todo el mundo sabía, y ellos eran Ade-  
lantados Mayores de Andalucía y la primera familia de  
importancia de la ciudad bética. Además se decían des  
cendientes de un legado de Julio César (el fundador  
efectivo de la ciudad) que fue dejado en Sevilla pre-  
cisamente por su heroica progenie ( 114 ). Así pues,  
al representar a Hércules en su salón, se rendía también  
homenaje al fundador de la familia, personificando en  
él la virtud ejemplar.

Para acompañar al héroe griego nadie era más  
adecuado que los dioses olímpicos y por ello se pusie  
ron alrededor, compaginando así la alegoría moral con  
la nobiliaria de la familia ( 115 ).

Por ello sin duda se siguió el consejo del maes-  
tro Medina quien, además de ser erudito y canónigo, era  
preceptor de la familia de los Duques. A él se deben,  
seguramente, no sólo los temas sino las inscripciones  
del techo pues, como sabemos por Pacheco, el maestro  
hacía "muchas inscripciones y epigramas de pinturas y

"

túmulos reales" ( 116 ), o sea, era tan experto en alegoría como Arguijo en mitología.

La obra sirvió además de ejemplo de cómo debía entenderse la representación de la mitología en el arte, ejemplo no muy lejano de los conceptos que expone Pacheco en su libro sobre la pintura y de los que se explicaban en las "Filosofías Secretas".

Pero además de Hércules hay otras fábulas en el salón de los Ribera.

Las dos primeras, a ambos lados del cuadro central, son dos lienzos rectangulares con las fábulas de Faetón y Dédalo e Icaro respectivamente.

Los dos temas son muy usuales en la literatura de la época y a ellos dedicaron numerosas obras y menciones los poetas del círculo sevillano, bien por separado, bien igualándolos en una misma composición, como el soneto de Herrera "Dichoso fue el ardor dichoso el vuelo", en que se dice de ambos:

"Pues de uno y otro eterna es la osadía  
y el generoso intento, que a la muerte  
Llegaron el valor de sus despojos".

En los poetas lo que se admira es el deseo de llegar muy alto y el valor de intentarlo, aunque el final sea doloroso. En este sentido hemos interpretado nosotros la fábula de Faetón en la casa de Arguijo, reconociendo en ella también, una vena clásica expresada ya en Ovidio.

Sin embargo, como hemos señalado más arriba, Pacheco aconsejado del maestro Medina, no había interpretado una fábula clásica en el lienzo de Hércules sino una alegoría, en gran parte moral, a través de la mitología; por esta causa pensamos que será conveniente ver la interpretación moral que se daba entonces a estas dos fábulas. Para ello vamos a fijarnos en un ejemplo que creemos representativo: el libro de los Emblemas de Alciato, una elección no ~~a~~prichosa sin embargo.

Aunque naturalmente, no es nuestra intención explicar aquí la agran difusión del libro de Alciato, entre los humanistas del siglo XVI, cosa bien conocida de todos y debidamente estudiada por sus especialistas, sí queremos detenernos en algunos aspectos de su difusión en España, que nos interesan para este caso.

El libro del milanés encajó perfectamente en la sociedad española. "Estas dos características, espíritu senequista y cristiano, tan caras en España, serán fundamentales para la aceptación de la obra en nuestro país y la utilización frecuente de estos ejemplos por teólogos y moralistas" ( 117 ) Se tradujo al castellano en 1549 y el Brocense mismo hizo unos comentarios a la edición latina de 1573. La obra era perfectamente conocida y apreciada en Sevilla, sobre todo a través de Juan de Mal Lara, amigo del Brocense, muerto en 1571.

Por Pacheco sabemos que Mal Lara "ilustró los emblemas de Alciato" ( 118) aunque tal obra, o se ha perdido o no se publicó ( 119 ), sin embargo sí se publicó en Sevilla, en 1568, la Philosophia Vulgar del mismo autor, colección de refranes castellanos explica dos exhaustivamente con infinidad de referencias, tanto a autores clásicos como contemporáneos, entre los cuales están, naturalmente, Alciato, expresamente mencionado en muchos de ellos ( 120 ). Así pues, Mal Lara estudió los emblemas de Alciato y los aprovechó para sus "lecciones morales". Esto nos interesa especialmente porque uno de sus discípulos y amigos, como antes hemos visto, fue justamente Francisco de Medina, el consejero de Pacheco para las pinturas del salón de los Ribera, lo que justifica nuestra elección del libro de Alciato para interpretar las pinturas de Pacheco.

Bien, pues Alciato dedica los emblemas 56 y 103 de su obra a las figuras de Faetón e Icaro, haciendo hincapié en el castigo que recibieron y poniendo a uno de ellos (Faetón) como ejemplo del mal gobierno, es decir, sin señalar el aspecto positivo en que se habían fijado los poetas.

Interpretando pues las pinturas de Pacheco con los textos de moralistas a la vista, tendremos posiblemente una aproximación más real a lo que se quiso expresar en el techo del duque de Alcalá. Así, las fábulas de que tratamos ahora, se pueden entender muy bien como sendos actos de osadía, de deseo de elevarse al cielo,

representado en este caso por Hércules y la alegoría del duque de Alcalá -a lo que también alude Pacheco en su célebre soneto de ofrecimiento de la obra (121)- que se colocaron en el lienzo central, ~~a~~partir del cual caen Icaro y Faetón. Este "camino de la gloria" fracasó porque, en contraste con el ejemplo de Hércules, ninguno de los dos héroes iba avalado por sus hechos virtuosos sino por la desobediencia y la sobrebia. Así lo entiende Pacheco al describirnos su pintura de Icaro: "esta [obra] era la fábula de Dédalo y su hijo Icaro, cuando derretidas las alas cae al mar por no haber creído a su padre" (122). Es decir, el camino por ellos elegido, al contrario de Hércules, no llegó a la meta deseada.

A los pies de estas fábulas se colocaron los cuatro últimos lienzos, dos de los cuales (los situados a la izquierda del espectador) pueden equipararse en significación, y otros dos [situados a la derecha] oponerse entre sí.

Los dos primeros representan a Ganímedes raptado por el águila y a otro joven llevado por Pegaso, en el cual vamos a detenernos brevemente.

La figura de este joven se ha interpretado generalmente como representación de Perseo sobre Pegaso, sin embargo hay que tener en cuenta algunos datos que pudieran hacer variar esta interpretación.

El primero de ellos es que los textos clásicos sobre Perseo no mencionan a Pegaso en su historia más

"



que para indicar su nacimiento de la sangre de Medusa cuando ésta fue degollada por Perseo. El héroe, en efecto, se dice que volaba pero lo hacía gracias a las sandalias aladas que Mercurio o las ninfas le prestaron.

El segundo es que entre los antecedentes de pintura del siglo XVI con la figura de Perseo se cuentan las de Becerra hechas para el palacio de El Pardo, pinturas conocidas por Pacheco, como el mismo nos indica: "y para la pintura del Pardo, que hizo en compañía de Rómulo, que yo he visto, debuxó un famoso Mercurio volando [se refiere a la escena en que Mercurio, identificado además por el caduceo, aparece junto a Atenea, entregando ambos sus dones a Perseo] por un valiente modelo suyo, que mostró a la Majestad Católica de Filipo segundo" ( 123 ).

En esta pintura precisamente aparece siempre Perseo volando gracias a las sandalias aladas y no a Pegaso.

Otra pintura de Perseo, más o menos contemporánea de la de Pacheco y pintada en el mismo lugar, es decir, en esta sala de la Casa de Pilatos, nos muestra igualmente a Perseo realizando el vuelo gracias a las alas adosadas a sus pies. Esta pintura es uno de los lienzos colocados en las esquinas de la pequeña sala del Olimpo atribuido a Mohedano y ya vista en el capítulo anterior ( 124 ).

El tercer dato a tener en cuenta es que en el

libro de Alciato, que hemos utilizado para explicar otras imágenes de este mismo techo, no se incluye la figura de Perseo y sí la de otro jinete de Pegaso: Belerofontes.

En efecto, el emblema 14 presenta a Belerofontes subido en Pegaso y atacando a la Quimera. La traducción al castellano se hizo así:

"Como Belerofón, gran cavallero,  
Subiendo en el cavallo que bolava,  
La Quimera venció, ansí tu entero  
Animo en la virtud, los males lava  
De los sobervios monstros d'esta vida,  
Con el consejo hasta el cielo subida" (125 )

También según los textos clásicos, el único jinete que montó a Pegaso fue Belerofontes quien, volando sobre él -después de dominarlo con el freno que le dio Atenea- dio muerte a la Quimera, hazaña a la que fue obligado después que Estenebea, esposa del rey Prito, buscando su muerte, le acusó falsamente de haber intentado seducirla (126 ). Belerofontes salió triunfante de la hazaña contra el monstruo y de otros trabajos posteriores que, como a Hércules, le fueron encomendados por el rey enemigo.

Esto quiere decir que el jinete de Pegaso representado por Pacheco en el techo de la casa del Duque de Alcalá, bien pudo ser el joven Belerofontes expresando a través de su figura la alegoría del triunfo de la Virtud sobre los vicios (=quimera) según aparecía en los

"

Emblemas de Alciato y en algunos otros también del siglo XVI ( 127 ).

No obstante, la alegoría del triunfo de la virtud sobre el vicio está igualmente bien representada a través de Perseo cuya imagen cabalgando a Pegasus tenía antecedentes medievales y renacentistas ( 128 ) y contaba también con el apoyo de textos españoles como los Comentarios a Eusebio de Alonso Madrigal, citado frecuentemente por Pacheco como "El Abulense" o "El Tostado" ( 129 ) en su Arte de la Pintura y también en la Filosofía Secreta de Pérez de Moya obra que pudo conocer también Pacheco.

Creemos pues oportuno tener en cuenta las imágenes de ambos jinetes de Pegasus aunque, bien represente a uno u otro de ellos, la alegoría moral expresada con su imagen es la misma, ya que ambos jóvenes triunfaron con su virtud y gracias a la ayuda de los dioses (Minerva y Mercurio) sobre el Mal (Quimera o Medusa).

También ha de recordarse que Pegasus es alegoría de la Fama con lo cual se representa el premio merecido por las hazañas bienhechoras de estos héroes.

Junto a esta pintura de Perseo o Belerofontes aparece en el techo de la Casa de Pilatos un personaje en cierto modo similar a la Furia de la Casa de Arguijo, similar sin embargo, más por su aspecto temible que por sus atributos.

En efecto, la Furia de Arguijo estaba identifi  
cada por las serpientes que siempre la acompañan y la  
tea encendida que usaban para perseguir a sus víctimas  
de noche. La figura representada por Pacheco no posee  
ninguna de estas dos cosas y sí otras, que no tenía la  
de Arguijo, como son las alas y el objeto oscuro que,  
por su forma, representa un corazón y que se dispone a  
llevarse a la boca. Este último elemento es el símbolo  
de la Envidia que devora su propio corazón y que, natu  
ralmente, no tienen las Furias vengativas. Este elemen  
to se explica en los libros de emblemas , así Alciato,  
en su emblema nº 71 nos dice que la Envidia "su propio  
corazón muerde a porfía" ( 130 ). Parece evidente pues,  
que Pacheco no representó a una de las Furias clásicas  
sino a la Envidia , uno de los pecados capitales. .

De esta forma tendría relación la figura de la  
Envidia con la del joven que cabalga sobre Pegaso, bien  
aludiendo a uno de los hechos que motivaron las hazañas  
de Belerofontes o Perseo ( 131 ) bien representado a  
través de la Envidia uno de los vicios más despreciables  
( 132 ).

En el extremo opuesto del techo la figura que  
ocupa el lugar de Belerofontes o Perseo es la de Ganí-  
medes. La historia ya la hemos visto representada en la  
Casa de Arguijo y, tanto si nos fijamos en la literatura  
poética -revisada a propósito de las pinturas de Arguijo-

como en la literatura moral, vemos que la historia real del amor de Zeus por el joven se ha soslayado en ambos campos, dándole un contenido simbólico. Este cambio de significado está perfectamente claro en la traducción castellana del emblema correspondiente de Alciato:

"Mira como el pintor con docta mano  
A Ganimedes hizo ser llevado  
Del'ave consagrada al soberano  
Júpiter, hasta el cielo afortunado.  
¿Mas quién creará de un amor tan profano  
Aqueste dios aver sido tocado?  
Un alma de niño es que de alegrada  
En puro amor, de Dios está ensalzada" (133 )

Junto a la imagen de Ganimedes aparece representada una figura que en el techo de la Casa de Arguijo habíamos identificado como Astrea y que aquí puede simbolizar simplemente a la Justicia divina que llevó a Ganimedes al Olimpo.

En cuanto al conjunto del salón creemos que debe interpretarse como un conjunto emblemático más que mitológico.

Se representa principalmente la glorificación de Hércules como ejemplo de la virtud premiada por los dioses y como símbolo del señor de la casa. Junto a él se muestran otros ejemplos de este mismo anhelo de gloria, dos de los cuales, faltos de virtud, equivocaron el camino, y otros dos lo consiguieron, tal vez a causa de la virtud o del vicio representado a su lado. Este último aspecto es el más dudoso y el que hasta el hallaz

go de nuevos datos no podrá solucionarse definitivamente.

En cuanto a las fuentes de inspiración para estas pinturas, Kunoth ha señalado la composición ideada por Correggio para la Ascensión de la iglesia de San Juan evangelista, en Parma, como antecedente de la Apoteosis de Hércules. Efectivamente en ambos casos se establece la solución de un personaje central en escorzo, con doce figuras alrededor. Este mismo autor ha indicado también un grabado del Hércules Farnesio de Goltzius y una de las figuras de Miguel Angel, del Juicio Final, como modelo directo del Hércules sentado de Pacheco ( 134 ).

Angulo por su parte, señaló la gran semejanza de la caída de Faetón de Pacheco, con uno de los grabados de las Metamorfosis, en la edición de Lyon de 1555 ( 135 ).

En cuanto a Genímedes la figura está inspirada en el famoso dibujo de Miguel Angel hecho para su amigo Tomás de Cavalieri en 1532, mencionado por el propio Pacheco ( 136 ) y ya citado a propósito del Olimpo de la Casa de Arguijo ( 137 ), aunque la versión de Pacheco es mucho más fiel al original.

Para el resto de las figuras no se sabe la posible fuente de inspiración aunque alguna de ellas, concretamente la de la Envidia, parezcan estar sacadas directamente de un libro de emblemas.

Las pinturas de la Casa de Pilatos están perfectamente documentadas ya que, además de estar firmadas y fechadas en el lienzo central, su propio autor nos habla de su ejecución en el Arte de la Pintura.

Por él sabemos que hizo la pintura al temple, comenzando por la fábula de Icaro ( 138 ), la más estropeada actualmente, debido tal vez al carácter experimental ya que era la primer obra de Pacheco al temple. Sabemos que consultó a Céspedes sobre la técnica empleada y que una de las últimas en pintar fue la fábula de Faetón ( 139 ).

De la obra se conservan además tres dibujos, correspondientes a la Apoteosis de Hércules (Academia de San Fernando, Madrid), la Caída de Faetón (Colección Gómez-Moreno, Madrid), y la Envidia (Biblioteca Nacional, Madrid, Barcia 632 aunque figura como anónimo), que difieren muy poco de las pinturas, salvo la disposición de algunas figuras en el lienzo de Hércules.

Contemplando las pinturas directamente observamos en ellas el estilo característico de Pacheco que si ya era calificado de seco en obras tan afines a su sensibilidad como las religiosas, se puede uno imaginar lo que será en la interpretación de la mitología.

La obra resultó complicada para el pintor, debido al movimiento de algunas figuras, como él mismo nos dice: "era dificultosa, y todos eran escorzos y figuras en el aire que baxaban, o subían, ó estaban

sentadas en nubes" ( 140 ). En efecto, la realización de los escorzos es uno de los puntos más débiles del conjunto y, aunque no muy malo en la figura de Perseo (o Belerofontes), deja bastante que desear en las figuras de Astrea y Ganímedes, y muy especialmente en la de Icaro, que resulta de aspecto absurdo. Sin embargo no es éste el único de sus defectos.

El tono general de la pintura puede decirse que es bajo y esto se explica perfectamente por la personalidad de Pacheco.

Basta con leer sus consejos sobre la representación del desnudo, para comprender que Pacheco carecía en absoluto de gusto por él y de conocimiento directo de la anatomía, requisitos imprescindibles para una buena pintura mitológica.

Pacheco, hombre limitado en cuanto a técnica -más en esta etapa de su producción- lo era aún más, en cuanto a imaginación para planear un gran conjunto mitológico, y a sus fábulas les falta sobre todo, la libertad de expresión de los personajes, algunos de los cuales parecen sentirse tan fuera de ambiente como la diosa Venus que, temerosa, oculta incluso el rostro tras una anorme manzana.

Los escasos desnudos femeninos -sólo dos y parciales- se muestran con timidez y contención; los masculinos, al verse despojados de la ropa se cubren, en cierto modo, con el claroscuro de sus numerosos músculos, a todas luces excesivos e incorrectos.



Puede decirse, en fin, que Pacheco era una de las sensibilidades más negadas para interpretar la mi tología y en tal sentido, la elección no fue muy acertada.

No obstante lo anterior, el conjunto del salón de los Ribera resulta interesante. La obra, de grandes dimensiones, cuenta también con numerosos lienzos de bellas decoraciones renacentistas y manieristas, de colores bien elegidos que dan realce al conjunto.

Lo que estpa claro en esta obra es, sin embargo, la radical diferencia -casi podría hablarse de oposición- en la manera de concebir la mitología en la Casa de Pilatos y en la de Arguijo.

En esta última se había querido expresar, a través de bellas historias mitológicas extraídas de un texto clásico, un sentimiento de desengaño terreno y de huida del mundo, que el inspirador -sin duda Arguijo- había captado con su fina sensibilidad de poeta, del ambiente y de las condiciones que lo rodeaban. El techo lo había dedicado pues al Genio y a las Musas. Detrás de sus fábulas se ve al poeta y al humanista. Para ello, y dentro de las posibilidades artísticas de la Sevilla de entonces, Arguijo eligió posiblemente, al pintor que mejor podía interpretarlo y que, desde luego, se sintió también identificado con la belleza plástica de los personajes mitológicos, sin que esto

suponga, naturalmente, el volcarse en los aspectos sensuales.

Por el contrario, en la Casa de Pilatos se expresa, a través de ejemplos mitológicos extraídos quizás de un texto emblemático (recuérdese que de las seis fábulas laterales sólo una -la justicia- falta en el famoso libro de Alciato, estando las demás dibujadas y explicadas con detalle), una enseñanza moral al servicio de la gloria de los Ribera, que el inspirador, Francisco de Medina, buscaba imponer al espectador como modelo. Detrás de estas fábulas aparece el experto en alegoría y el moralista. Para ello se eligió -tal vez casualmente- a un artista que, identificado más con el aspecto moralizador de la obra que con el formal, no expresó otra clase de belleza que la alegórica.

Creemos que en este caso, puede decirse que el artista de Arguijo estuvo limitado por su inexperiencia en el tema, mientras que Pacheco lo estuvo por su propia personalidad. Si el mundo de Arguijo es el del Ovidio clásico, el de Pilatos es el del Ovidio "moralizado".

Finalmente no queremos omitir la noticia de que, en un manuscrito del archivo de la Casa de Pilatos, del siglo XVIII, aparece la afirmación de que algunas figuras del lienzo central fueron verdaderos re

tratos: "Júpiter y Juno serían los duques; el bigotudo Marte don Alonso de Saavedra, alférez de los tercios de infantería; el rollizo Neptuno, don Juan de Sotomayor, capitán de la flota de Nueva España; la impúdica Venus, doña Ana Manrique de Lara (que fue amante del duque), y el famélico Mercurio, don Juan del Arroyo, alcaide del palacio. Omite el documento los nombres de los modelos que posaron para interpretar a Diana, Minerva, Anfítrite, Cupido, Vulcano, Vesta, Ceres y Apolo." ( 141 ).

Este dato, que sería interesante como ejemplo de retratos mitológicos en España, no parece muy viable tras el estudio que hemos hecho. Por otra parte, el retrato que existe del III duque de Alcalá, en la Biblioteca Colombina de Sevilla, no puede decirse que repita o se aproxime al rostro del Júpiter de Pacheco.

#### El Salón de Reinos

Después de este ejemplo moral de Hércules puesto al servicio de la nobleza andaluza, tenemos ~~obras~~ cuya función fundamental es exaltar la gloria de la monarquía hispana.

El primero de ellos, cronológicamente, se dará en la Corte, en el Palacio del Buen Retiro.

Hacia 1630 se inicia, como es sabido, la construcción de una nueva residencia real, edificación a añadir al ya existente Cuarto Real de San Jerónimo, junto al convento del mismo nombre.

La extensión del terreno se aumenta con la cesión de algunas tierras propiedad del Conde Duque de Olivares, valido de Felipe IV y nombrado Alcaide del Cuarto Real de San Jerónimo y Casa Real, el 10 de Julio de 1630 (142) La idea de la nueva construcción así como la supervisión de su desarrollo parece que se debió al propio Conde Duque. La traza la dio Alonso Carbonell, aparejador mayor de las obras (143).

El nuevo palacio, que se conocería con el nombre del Buen Retiro, se edificó con rapidez, a pesar de su gran extensión (véase plano de Texeira) y fue inaugurado en 1632. (144)

Fue concebido como palacio de recreo y en efecto,

en él se celebraron los mayores festejos de la Corte bajo los reinados de Felipe IV y Carlos II: corridas de toros, cañas, torneos, naumaquias en el gran estanque y navegaciones festivas por los canales de los jardines y, sobre todo, representaciones de comedias, muy frecuentes y concurridas, que proporcionaban deleite y a veces dinero, para los escasos fondos de la casa real.

El edificio principal lo constituía el palacio propiamente dicho, que formaba un cuadro en torno a la Plaza Grande o Plaza del Palacio. El eje de la vida del Buen Retiro lo constituía el ala norte de este palacio, uno de los escasos restos conservados (actual Museo del Ejército), cuya planta principal estaba formada por tres salones, el salón de Coloma al oeste, el salón de Reinos en el centro, y el salón del Cuerpo de Guardia al este (145). De estos, el mayor y más importante es el central llamado de varias maneras en los documentos: Salón de Reyes, Dorado, de Comedias, Saloncete, Saloncete de Comedias y más conocido como Salón de Reinos, nombre posterior a Felipe IV (146).

Esta habitación es la que centrará nuestra atención seguidamente.

El Salón de Reinos mide 34 metros de longitud y estaba convenientemente iluminado por cinco amplios balcones a cada uno de sus lados mayores (hoy algunos de ellos cegados), los cuales daban, respectivamente, a la

Plaza Mayor o Nueva y a la Plaza del Palacio.

La bóveda estaba, y está decorada en su parte central, -plana, rectangular y enmarcada independiente- mente - con roleos y figuras de animales, jarrones, amorcillos y figuras femeninas, dispuestas simétricamente a partir de un eje central; en los extremos hay dos cartelos con escenas bélicas y en el centro amorcillos sosteniendo instrumentos de guerra. La decoración está dispuesta a manera de candelieri renacentista, a cuya tradición corresponde la ornamentación. Las partes laterales del techo, dividido por lunetos, están decoradas de modo similar, pero en cada espacio situado entre dos lunetos, se sitúa el escudo de cada uno de los Reinos que formaban la monarquía hispana en el siglo XVII (Castilla-León, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles, Milán, Austria, Perú, Brabante, Portugal, Navarra, Cerdeña, Méjico, Borgoña, Flandes, Sicilia, Valencia Jaén, Murcia, Galicia, Sevilla y Aragón), razón por la cual el salón fue conocido por el nombre de Salón de Reinos. Toda la decoración, excepto los escudos de los reinos, que son de varios colores, está pintada en dorado, de aquí también el nombre de Salón Dorado. El dorado fue realizado por Pedro Martín de Ledesma que cobró por él 1200 ducados (147)

En el salón se encontraba también el trono, el famoso "dosel rico" decorado de aljófar.

La sala del trono del nuevo palacio se vistió además con muebles, esculturas -recuérdense los diez leones

"

de plata colocados debajo de cada balcón (148)- y pinturas, encargadas a los artistas más meritorios de su tiempo.

El conjunto, dado su carácter público y solemne: reunión de Cortes, recepción de personalidades y embajadas extranjeras, fiestas, conmemoraciones, etc., ofrecía la posibilidad de dar a conocer ampliamente el ideal de la monarquía hispana, oportunidad que fue aprovechada, como veremos, decorando el Salón de Reinos con un simbolismo estudiado y escogido cuidadosamente para exaltación de la dinastía de los Austrias españoles en general, y del reinado de Felipe IV, en particular.

Para conocer el simbolismo del salón es necesario, primeramente, saber las obras que figuraban en dicha estancia, las cuales, por tratarse de piezas independientes y fácilmente desmontables, fueron trasladadas de lugar numerosas veces.

La reconstrucción del programa decorativo del Salón de Reinos interesó primero a Tormo y a ello dedicó uno de sus mejores estudios ( 149) que es, aún hoy, la obra más seria sobre el salón del Buen Retiro.

A través de inventarios, descripciones antiguas y textos contemporáneos al palacio -especialmente importante es la Silva Topográfica de Manuel de Gallegos- estableció don Elías finalmente, la serie de obras que figuraban en el salón y su colocación original.

Después de su estudio sólo se han hecho ligeras

rectificaciones en cuanto a la atribución de algunas de las pinturas, cuyas cartas de pago se publicaron en 1945 y 1960 ( 150 ), o cuyas firmas se han dado a conocer recientemente ( 151 ).

Así pues, ha quedado establecido que las pinturas que figuraron en el salón principal del Buen Retiro, y su colocación, fueron como sigue: retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, a ambos lados del tro no; retratos, ecuestres también, de Felipe IV e Isabel de Borbón, a ambos lados de la puerta principal, y retrato del príncipe Baltasar Carlos a caballo, sobre ella; doce cuadros de batallas situados en las paredes longitudinales, en los espacios entre los balcones: Toma de Bri-sach por el Duque de Feria (de Jusepe Leonardo), Socorro a Génova por el marqués de Santa Cruz (Pereda), Rendición de Breda (Velázquez), Rendición de Juliers (Jusepe Leonardo), Recuperación de Bahía del Brasil (Maino), Defensa de Cádiz contra los ingleses (Zurbarán), la Expulsión de los holandeses de la Isla de San Martín (Cajés ?), la Victoria de Fleurus, el Socorro a la plaza de Constanza y la Expugnación de Rheinfelden (los tres de Vicente Carducho), la Recuperación de San Juan de Puerto Rico (Cajés) y la Recuperación de la isla de San Cristóbal (Castelo); y finalmente, diez cuadros con sendos trabajos de Hércules: Lucha con el toro, con Anteo, con el jabalí de Erimanto, desviación del río Alfeo, lucha con Cerbero, la túnica de Neso, la lucha con Gerión, Hércules con los montes Calpe y Abyla, lucha con el león de Nemea y lucha con la hidra de Lerna (todos de Zurbarán), lienzos situados en las sobreventanas de los diez balcones del sa-

”



lón.

Los trabajos de Hércules, conservados todos actualmente, son pues, las únicas pinturas de carácter no histórico del salón.

Parece que, en un principio, se pensó poner los doce trabajos de Hércules en el Salón de Reinos, según declara la carta de pago 12-6-1634, en que se entregan a Zurbarán dinero a cuenta "por doze quadros q. ha de Pintar de los travajos de ercules para el Salón de buen retiro" (152), posiblemente porque se pensaran colocar sobre los cuadros de batallas, correspondiéndose así los doce trabajos clásicos con las doce victorias españolas; pero después se redujeron a diez, según consta también en la carta de pago definitiva que se le hizo al pintor el 13-11-1634 por "resto y cumplimiento de 1.100 ducados q.an montado la obra de los diez quadros de Pintura de Las fuerças de hercules y dos lienzos grandes que Ha hecho del Socorro de Cadiz todo pa. el Salón grande de buen Retiro" (153) debido seguramente a haber sido destinados ya a los espacios de las sobreventanas.

La aparición de los trabajos de Hércules en el salón de un palacio no era, naturalmente, ni nueva, ni privativa de España. La pretensión de tener a Hércules entre los antecesores de una familia era común a muchos nobles europeos y la comparación casi obligada, desde el Renacimiento. Los ejemplos son numerosos aunque quizás el más famoso, a principios del siglo XVII, sea el Camerino Farnese de Roma, decorado por Anibal Carracci.

La nobleza que reclamaba a Hércules como parte integrante de su linaje, representaba, de acuerdo con sus intereses, aquellos episodios que más fovorecían esta relación. En Italia, por ejemplo, se impuso la historia de Hércules y Caco, episodio exclusivo de la mitología romana; en Francia, la imagen del Hércules gálico; y en España, se resaltó, sobre todo, la colocación de las columnas de Hércules en el estrecho de Gibraltar.

Por lo demás, en todos los ciclos aparecía la lucha con determinados monstruos, prueba del valor de Hércules y del triunfo permanente de la Virtud sobre el Mal.

La elección de las historias de Hércules para el Salón de los reyes españoles reunía sin embargo, razones de tipo familiar, de tipo histórico y de tipo político-religioso, que justificaban su presencia más que en cualquier otro lugar.

Si muchas de las casas reinantes, como hemos visto, establecían su herencia hercúlea a partir del viaje de Hércules a España, los Austrias españoles reunían en su herencia la tradición hercúlea hispánica, la de los Borgoña y la de los Habsburgo (154), que los hacía considerarse los descendientes con más justo título del famoso héroe.

Además de lo expuesto en el capítulo sobre Carlos I y la elección de su divisa ( 155), la tradición hercúlea de los monarcas españoles siguió vigente con todos los Austrias, y en el siglo XVII, quien mejor expresa esto es

"

la obra de Fernández de Heredia, Trabajos y afanes de Hércules, impresa en Madrid, en 1682 (156).

Aunque fue escrita en el reinado de Carlos II responde a una misma idea, aplicada a todos los Austrias, por lo que sirve perfectamente para comprender el valor y la significación que se daba a Hércules en el siglo XVII.

Aunque la obra será examinada más adelante, queremos recordar aquí una de sus imágenes empleadas como emblemas.

En el capítulo de las columnas de Hércules, la viñeta presenta una columna a cada lado del estrecho, sobre un monte, y entre ellas la inscripción "Non Plvs Ultra". El texto nos dice que Hércules fijó las columnas en dos montes, Avila y Calpe, al fin de la Tierra y esculpió en ellas el "Non Plus Ultra" "que el señor Emperador Carlos Quinto tomo por tymbre el quitar a las de Hércules Non y poner Plus Ultra" (157).

Por otro lado estaba la historia del país.

Ningún texto, desde los griegos más antiguos, dejaban de mencionar el viaje de Hércules a España y sus hazañas en nuestro país. Los historiadores españoles recogieron estos datos ya en las primeras obras y los ampliaron con otros, procedentes de la baja latinidad y de tradiciones o leyendas locales más confusas, al tiempo que añadían algunas explicaciones "racionales". Así lo hemos visto antes en las historias del siglo XVI y lo vemos ahora en las del XVII.

En este siglo el principal texto histórico es la Historia General de España del padre Mariana, impresa en Toledo en 1592, en latín, y en 1601 en castellano. (158 )

Sabida es la importancia que el libro de Mariana tiene para la historiografía española. Su obra constituyó el primer intento de hacer historia nueva, moderna, y libre de elementos fabulosos; sin embargo, la historia de Hércules estaba tan arraigada en España, que Mariana ni siquiera dudó de su existencia y su relato es, básicamente, igual al de los historiadores del siglo XVI.

La obra de Mariana fue el texto histórico fundamental desde 1601, todavía recomendado por Palomino como fuente de la historia para los artistas, en 1715 ( 159 )

Entre los historiadores españoles había cierta confusión en las hazañas de los varios Hércules conocidos y aún especificando todos que quien había estado en España era el Hércules libio, a él le atribufan las hazañas del héroe clásico. Mariana, dice en su Historia; "No fue este Hércules el hijo de Amphitrion, sino el Libyo, del qual se dize que domo los monstruos, armado de una porra o macha, y vestido de vna piel de Leon" ( 160 ).

De sus hazañas se divulgaron sobre todo, las dos realizadas en España, y correspondientes a la muerte de Gerión (trabajo número diez de los clásicos), y a la colocación en Cádiz de las famosas columnas. Estos dos trabajos, narrados por los textos clásicos, son recogidos también en todos los textos históricos españoles de los siglos XVI y XVII, aunque con algunas variaciones respecto a los primeros, que interesa ver.

En la historia de Gerión se habla de éste como de un extranjero que vino a España, consiguió gran riqueza y muchos ganados, y fue muerto por Osiris. El hecho de que los textos clásicos hablan de él como de "ser de tres cabezas" a quien mató Hércules, se explica ahora por la existencia de tres Geriones, hijos del primero, que fueron reyes de España y que fueron precisamente, los que combatieron con Hércules y murieron a sus manos ( 161 )

En cuanto al episodio de la colocación de las columnas se dice que las llamadas columnas de Hércules no son tales sino grandes peñascos o montes, hechos por acumulación de piedras y materiales, que Hércules colocó en las "angosturas de Africa y España" y que corresponden a los montes Calpe y Abyla y que sirvieron para cerrar más el estrecho ( 162 ).

Precisamente estos dos episodios -debidamente corregidos- fueron elegidos para el salón de Reinos.

En uno de los lienzos de Zurbarán se vé a Hércules, con la maza y la piel de león, dando muerte a Gerión que tiene la corona sobre su cabeza.

Esta escena se ha interpretado tradicionalmente como Hércules luchando con Gerión. Así figura en el inventario del Buen Retiro de 1703; "quando Hercules matto a Jerion" y así lo han interpretado los historiadores españoles tales como Terno, Cascales y Madrazo ( 163 ).

Sin embargo, los historiadores extranjeros -atentos exclusivamente a los textos clásicos- interpretan la escena como la lucha de Hércules con otro rey que no fue Gerión el "tricápite". Kehrer, en su obra sobre Zurbarán, de 1918, ( 164) titula este cuadro; "Hércules golpea al pugilista Eryx por el robo de los toros de Gerión". Después Soria adoptó también esta interpretación y la razonó de la siguiente forma; "Erroneously interpreted as Hercules killing the "Spanish" king Geryon. Neither is Geryon identical with a Spanish ruler Geronte of Tartessus, nor is he Hercules' victim in this painting. Geryon was a three-headed North-African tyrant whom Hercules killed with an arrow, thereupon stealing his cattle and driving it back to Greece. In Sicily, on the way home, Hercules was challenged by King Eryx, a renowned pugilist. Hercules killed Eryx by throwing him thrice to the ground. Zurbarán painted the hero as he quietly awaits Eryx' last gasp." (165 ). Opinión también mantenida por Guinard, Brown y Tiziana Frati (166 ).

Sin embargo la interpretación no es correcta, ya que, como hemos visto anteriormente, si Gerión, en la mitología clásica, era un ser monstruoso con tres cuerpos, al ser "racionalizado" el episodio por los españoles, se consideró un primer Gerión rey de España y tres Goriones hijos suyos que fueron los que propiamente lucharon con Hércules "uno a uno". Esto justifica la imagen del rey vencido por Hércules en la lucha, según lo pinta Zurbarán, y su inclusión en el ciclo del Buen Retiro, como parte integrante de la historia española.

En otro de los lienzos del ciclo, se ve a Hércules agarrando, por medio de unos hierros, dos enormes peñascos situados sobre el mar, cuyas aguas discurren por el centro de la composición. Esta escena se ha descrito, generalmente también, como la separación de los montes Calpe y Abyla ( 167 ).

En el inventario de 1703, se cita el cuadro como "quando Hercules fue Attante del mundo" y Tormo señala que la confusión es con Hércules separando los montes ( 168 ).

El episodio de Hércules abriendo el estrecho de Gibraltar no aparece en las obras mitológicas más conocidas del mundo clásico, por supuesto tampoco en las Metamorfosis y sólo es mencionado así por Séneca, Plinio, Pomponio, Melo y Marciano Capela ( 169 ). De estos, el texto más conocido en España en la época que nos ocupa, es sin duda el de Séneca, que cuenta como Hércules entra en los países "tostados por el sol" y parte en dos los montes, por cuya brecha penetra el océano, pasando después al jardín de las Hespérides ( 170 ).

Esta narración no dejó huella alguna en los historiadores españoles -como hemos comprobado- que recogieron, sin embargo, la colocación por Hércules de dos columnas en los confines de España y África, aclarando que so se trata de tales columnas sino de dos peñascos que sirvieron, más bien, para "estrechar" el paso de las aguas de <sup>los</sup> dos mares, sobre todo en Mariana: " El mismo estrecho se llamo Herculeo; a causa de Hércules, el qual

venido en España y hechos a manos con grandes materiales y muelles, los montes dichos Calpe y Abyla, de la vna y otra parte del estrecho (que son las columnas de Hercules) se dize quiso cerrar y cegar aquellas estrechuras: cuya longitud es de quince millas" ( 171 ). Esta descripción parece más apropiada para la imagen que nos ofrece el cuadro de Zurbarán, donde, si observáramos además la posición del cuerpo de Hércules, vemos que la colocación de los brazos corresponde más a una intención de aproximar que de alejar las rocas.

Se trata pues del famoso trabajo de Hércules que consta inventariado en 1703 a continuación del de Gerión y que se refiere a un episodio de la Historia de España y, al mismo tiempo, se relaciona con la divisa de los Austrias.

Así pues, la segunda razón importante para la aparición de Hércules en el Salón de Reinos sería su vinculación a la historia de España.

Finalmente, la última causa para justificar su presencia sería la común a todas las obras dedicadas a Hércules: el parangón que se hacía entre sus victorias contra los monstruos (Bien sobre Mal) y las victorias del príncipe sobre sus enemigos. Similitud tanto más patente en el caso de España, cuya política era defendida como el triunfo de la Religión sobre la Herejía, es decir, adquiría un valor no sólo moral, sino político y religioso.

Esta política había ocasionado una serie de guerras contra países protestantes (Inglaterra, Alemania, Holanda)



y sus aliados (Francia), cuyos resultados victoriosos para España, se representaban en doce lienzos (Brisach, Fleurus, Constanza y Rheinfelden, pertenecientes a la Guerra de los 30 años; Breda, Juliers, Bahía, Puerto Rico y San Martín, de la guerra contra Holanda; el Socorro de Génova, contra Francia; y la Defensa de Cádiz, y la isla de San Cristóbal, contra Inglaterra), situados debajo de las fuerzas de Hércules en el Salón de Reinos. El nexo pues entre los trabajos de Hércules contra el león, la hidra, el Can Cerbero, el toro, el jabalí, y Anteo, y las batallas sostenidas por el rey español contra holandeses, ingleses, franceses y aliados, no era difícil de establecer.

En cuanto al sentimiento religioso de la contienda se puede captar por un cuadro, incluido en el ciclo de las fuerzas para el Buen Retiro, y que, sin embargo, no era propiamente un trabajo de Hércules, sino el momento fundamental de su vida. Este cuadro representa a Hércules atormentado por la túnica de Neso. La escena reproduce los últimos sufrimientos del héroe y por ende los momentos anteriores a su glorificación.

En el lienzo, Hércules trata de arrancar el vestido envenenado que le abrasa mientras eleva la mirada al cielo, al fondo se ve la figura del centauro cuya maldad fue castigada por Hércules y trajo, como consecuencia, la muerte del héroe. Después de esto, Hércules pasaría al Olimpo como un dios más y quedaría así recompensada su heroica lucha contra el mal.

El paralelismo del sufrimiento de Hércules, que arranca la túnica envenenada como acto previo a su glorificación, con la purificación final exigida al cristiano, es establecido literariamente, por el dominico Hortensio Félix de Paravicino, predicador que fue de Felipe III e íntimo amigo de Simón de Rojas, confesor de Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV.

El dominico señala la significación moral de este suceso de Hércules: "Que a pedazos arrancó con la camisa venosa su misma carne en el fuego de Oeta, despojo parecido al que San Pablo encarga del hombre viejo tan incorporado con la camisa y veneno de la sierpe de Adán" (172 ).

Así pues, tampoco faltaría en el ciclo del Buen Retiro, la alegoría cristiana del héroe.

Resumiendo todo lo anterior tenemos la idea rectora del programa decorativo del Salón de Reinos.

La gran sala mostraba la grandeza de la monarquía hispana, no sólo territorial (24 reinos representados por sus armas) sino moral: la misión de España como defensora universal de la Religión contra la Herejía y por tanto del Bien sobre el Mal. Las batallas contra países europeos enemigos del catolicismo podían compararse con los trabajos del Hércules de la Antigüedad quien, al mismo tiempo, representaba al monarca entonces reinante -Felipe IV- ligado a él por historia y por sangre. En razón de esto último se eligieron algunos episodios de la historia de Hércules y se colocaron también los retratos de los ascendientes y del heredero del monarca reinante.

El rey, como nuevo Hércules, había sometido a los modernos monstruos, con su valor y su virtud, y a él, al igual que a Hércules tras el tormento final, aguardaba la recompensa de la inmortalidad y la gloria imperecedera.

La comparación en este caso no era tan ficticia como en otros países puesto que España tenía atestiguado por su historia y por sus reyes, su antigua estirpe heroica. La grandeza que se exaltaba en el Salón de Reinos se concretaba en un momento y en una persona: Felipe IV, verdadero Hércules reencarnado, a quien había correspondido en ese momento preciso impulsar la lucha contra los protestantes y cuyos triunfos se contemplaban allí mismo.

Observamos finalmente, que este programa servía, indirectamente, para justificar e impulsar la política belicista emprendida por el Conde Duque de Olivares, promotor del palacio y del salón, quien aparecía precisamente, en uno de los cuadros -el de Maino- ofreciendo a Felipe IV la corona de la gloria, es decir, que el programa iconográfico subrayaba al tiempo que los triunfos del rey, los del Conde Duque, a quien el monarca debía la victoria.

El ciclo de Hércules para el Buen Retiro fue encargado a Zurbarán en 1634, -como hemos visto-, debido sin duda a su fama sevillana y a su amistad con Velázquez, pintor del rey.

El tema, según la idea concebida para el Salón de Reinos, le debió ser dado al pintor en la Corte, y Zurbarán, realizó los lienzos con premura ya que se le encar-

garon en mayo de 1634 y en noviembre del mismo año estaban ya terminados todos los de Hércules más dos de batallas.

Ni que decir tiene que la pintura mitológica era totalmente ajena a la producción de Zurbarán, que no hizo, ni antes ni después, ninguna otra obra de este carácter. Su sensibilidad sabía reflejar bellamente el sentimiento religioso, pero carecía de expresión adecuada para la belleza de la fábula.

Se han señalado ya algunos grabados como posibles fuentes para estos cuadros de Zurbarán. Soria indicó como modelos algunos grabados de Beham, así por ejemplo, el de Hércules y Anteo (de 1545) para el mismo tema del Buen Retiro, el de Hércules luchando con los centauros (de 1542) para la posición de los pies de Hércules en su lucha con el león de Nemea, de Zurbarán, y el de Hércules abrasado por la túnica de Neso (de 1545), para la figura del centauro, en el lienzo del mismo tema de Madrid ( 173 ).

También señaló Soria el grabado de la lucha con el león de C. Cort, según dibujo de Frans Floris, como modelo para el mismo tema de Zurbarán ( 174 ), y el Hércules luchando con el dragón de las Hespérides, de Frans Floris, para la posición de Hércules en la lucha con Gerión, de Zurbarán ( 175 ).

Finalmente, para la figura de Hércules arrancándose la túnica de Neso, Soria sugirió el modelo de la escultura de San Jerónimo de Torrigiani -Museo de Sevilla- y el grabado del mismo tema de Bernardo Salomón (1528) ( 176 ). Sewel por su parte, sugirió el San Jerónimo de

Leonardo como modelo para Hércules, composición ésta que, en efecto, está muy próxima a la de Zurbarán. ( 177 ).

Aunque de las fuentes que cita Soria, algunas son tan lejanas como dudosas, y modelos para actitudes parciales de las composiciones son fáciles de encontrar si se sabe subdividir las obras convenientemente, sí resulta indudable que el pintor acudió en este caso, como tantas otras veces, a estampas para la realización del ciclo de Hércules.

Por otro lado, el examen detenido de los Hércules, no ofrece duda acerca de su inspiración en el grabado, inspiración que debió ser copia fiel, en algunos casos.

Sabemos que Zurbarán poseía gran cantidad de estampas, como atestigua su testamento ( 178 ) y que las empleaba con mucha frecuencia, como se ha demostrado en numerosas obras religiosas. Sin embargo, sabía elaborar el modelo con un toque personal que le daba la soltura propia del creador, cosa que no pasa en absoluto, en el caso de los trabajos de Hércules, hasta el punto de que, ni por su calidad ni por su técnica, se habían atribuido éstos a Zurbarán, con firmeza, hasta que María Luisa Caturia descubrió la carta de pago al pintor, y aún ella, reconoció la extrañeza que producían dentro de la obra del maestro y la justificó por la intervención de "algunos colaboradores madrileños suyos" ( 179 ).

Sin embargo, creemos que en este caso, como en el anterior visto de Pacheco -salvando las distancias entre ambos- hay que contar, no solamente con la falta de prác

tica en la pintura de historias mitológicas, sino, principalmente, con la falta de identificación del pintor con el tema propuesto. Por ello, los cuadros de Zurbarán resultan pobres y rígidos, aunque poseen gran calidad en ciertos detalles como los paisajes del fondo de algunos de ellos. La figura de Hércules sobre todo, está muy lejos de la nobleza y prestancia que el personaje y la ocasión requerían y es dudoso que la anécdota, contada por Palomino, sobre la visita de Felipe IV al estudio de Zurbarán y el apelativo de "Pintor del rey y rey de los pintores" ( 180) que le dió, se le ocurriese al rey mientras le veía pintar las fuerzas de Hércules.

Tormo señala a Velázquez como director de la decoración del Salón de Reinos ( 181) apoyándose en que en 1686 se cataloga un boceto de mano de Velázquez perteneciente al "Salón Dorado del Palacio" que pudiera pertenecer al Buen Retiro; este papel de Velázquez es sin embargo rechazado totalmente por Bonet ( 182).

Aunque desde el punto de vista actual parece lógico que un gran artista, como Velázquez, llevara la dirección de un programa pictórico, en la época que estudiamos no era así y los programas de mayor empeño se encargaban a personas de letras, generalmente eclesiásticos con experiencia en interpretaciones y simbolismos.

El inspirador del programa del Salón de Reinos del Buen Retiro, debió estar en contacto estrecho con el Conde Duque de Olivares, el más interesado en las obras del palacio y en la exaltación de la figura del rey y de su política.

Sabemos que el Conde Duque era persona culta que

poseía una inmensa biblioteca, la cual consultaba con frecuencia. En ella predominaban los libros de Historia Antigua (Clásica) preferidos del conde duque y cuya lectura, según el testimonio de D. Francisco Manuel de Melo, había dejado huella incluso en su manera de hablar ( 183 ); así pues, Olivares, admirador de las grandes gestas de la Antigüedad, imaginaría un canto semejante para su señor, alabanza que, al mismo tiempo, repercutiría indirectamente en él, su inmediato brazo ejecutor.

Justi señaló a Olivares como el director del programa, aconsejado por Velázquez y Maino ( 184 ), observación esta última muy importante ya que el dominico unía a su condición de pintor la de religioso y hombre de letras, frecuentador de academias literarias ( 185 ), sin embargo, hay otro personaje importante que pudo influir poderosamente en la elección del programa del Salón de Reinos. Se trata de Francisco de Rioja, el famoso poeta sevillano, erudito de largos estudios, canónigo y consejero de la Inquisición.

Rioja fue toda su vida amigo íntimo del Conde Duque a quien siguió en su marcha a la Corte donde ejerció de bibliotecario del rey y de Olivares, además de ser el redactor más frecuente de los documentos del valido ( 186 ). Es posible pues que a él se deba la concreción en imágenes de la idea del Conde Duque y la elección de las fuentes históricas y literarias en que habían de basarse las obras pictóricas del Salón de Reinos.

#### La Casa de la Panadería

La relación Hércules-monarquía está expresada igualmente en otra obra realizada años más tarde.

En la Plaza Mayor de Madrid se comenzó a edificar, ya a fines del siglo XVI, la Casa de la Panadería, edificio que había de cumplir una doble misión para la villa; por un lado utilitaria, en cuanto a los suministros de pan, y por otro oficial, en cuanto a recepción de personalidades para los festejos que se celebraban en la plaza, dada su situación. Desde un principio se reservó la delantera del primer cuarto de la Casa para la asistencia de los Reyes a los festejos ( 187 ) y al terminar la obra se colocó sobre el balcón un tablero con las armas del rey y de Madrid ( 188 ), reinando ya Felipe IV.

En 1672 un incendio destruyó casi totalmente la Casa de la Panadería, y al reconstruirla se decoraron tres de sus techos con pinturas al temple, encargadas a Claudio Coello y José Ximénez Donoso.

Estas pinturas correspondían a la escalera y a dos salones del primer piso. De ellas sólo se ha conservado la pintura de un salón - justamente el que nos interesa por la iconografía- y la copia fiel, pero moderna, de otro.



En la escalera se representaron los escudos de Castilla y León entre adornos de arquitectura. En uno de los salones se pintó el escudo de Madrid entre motivos decorativos y en otro - cuyos balcones daban a la Plaza Mayor- y que era el reservado a los Reyes, se puso el escudo de la monarquía sostenido por las virtudes, en el centro del techo, y arquitecturas fingidas en las partes laterales; entre estas arquitecturas se pueden ver una serie de lunetos simulados, que cobijan a su vez ocho medallones, en cuatro de los cuales -los de los la dos menores- se representa el escudo de Madrid, y en seis -los de los lados mayores- sendos trabajos de Hércules.

Como puede apreciarse, a la obra se le dió un carácter decididamente oficial, muy bien reflejado en la iconografía, así se representó, primero, el escudo del Reino -en la escalera- el de la Villa -en el salón introductorio- y el de la Monarquía -en el salón de recibir- que era naturalmente, el reservado a los Reyes para su estancia en la Casa de la Panadería. Este último -el único original conservado- es el que ahora nos interesa.

El denominado salón de Reyes es de pequeñas dimensiones y su decoración la componían un zócalo de azulejos (que tenían originariamente doce escudo de las armas reales y doce de la villa ( 189) y del que se conservan algunos fragmentos) y las pinturas del techo. En este último, como hemos dicho, se representó, ocupando todo el

centro, el escudo de los Austrias españoles sostenido por cuatro figuras identificadas con las cuatro virtudes cardinales y alrededor pequeños grupos de amorcillos que sostienen ramas y cintas entre celajes.

El resto de la decoración está formado por arquitecturas fingidas que dividen el espacio en ocho lunetos, cuyo interior está ocupado por sendos medallones; en los correspondientes a los lados mayores se pueden ver representados, de izquierda a derecha, la lucha de Hércules con el toro, con el dragón y con la cierva, y en el lado opuesto Hércules con el trípode (?), la lucha de Hércules con el león y con la hidra.

El simbolismo que se le quiso dar a esta habitación parece claro. El saloncito, destinado a la estancia de los reyes durante los festejos organizados por la villa, se planteó como homenaje del municipio a la monarquía y por ello se representó el escudo de la casa de Austria, colocando las figuras de las virtudes que lo sostienen y lo defienden a un tiempo, dando así a la monarquía, el doble carácter de poseedora y defensora de la virtud. Este aspecto está subrayado por las pinturas de los medallones, en que se muestran algunos de los trabajos de Hércules, alegoría suficientemente conocida del triunfo del Bien y alusión a la misma monarquía, por la vinculación que se le suponía con el héroe, como hemos visto ya ampliamente.

Las pinturas de Hércules tienen así el doble papel de alegoría moral y de motivo heráldico de los Austrias, ya que en el salón de la Casa de la Panadería, alternan los escudos del Oso y el Madroño, representación de la Villa de Madrid ( 190 ) con las medallas de los Trabajos de Hércules, representación de los monarcas.

Estas pinturas fueron encargadas a Claudio Coello y a Ximénez Donoso, que se comprometieron en mancomún a terminar la obra a finales de marzo de 1674, según dibujos entregados por los propios artistas para su revisión por la Junta Municipal ( 191 ), cada uno sin embargo, realizó la labor más afín con su especialización encargándose Coello de las figuras centrales del techo y Donoso de las arquitecturas y muy posiblemente de las medallas de Hércules ( 192 ).

Precisamente una de estas medallas delata a la perfección el original tomado como modelo. La imagen que representa a Hércules atacando al dragón del jardín de las Hespérides, en la Casa de la Panadería, copia fielísimamente la misma imagen realizada por el equipo de Aníbal Carracci en la Galería Farnesio de Roma. La obra de la Galería Farnesio, realizada hacia 1602-1604 fue desde el primer momento uno de los conjuntos más admirados y visitados por los artistas en Roma y es lógico suponer que Donoso, durante su estancia en esta ciudad, acudiera como tantos otros a copiar y estudiar la obra de Carracci, aunque las pinturas de la Galería llegaron

también fácilmente al mundo artístico no romano, a través del grabado, siendo C. Cesio y P. Aquila los primeros en grabar las pinturas de la Galería ( 193 ).

John R. Martin en su estudio de la Galería Farnesio explica el simbolismo de la historia de Hércules con el dragón en analogía con la historia de Calisto representada en oposición en la misma sala, pero de significado similar por ser ambos protegidos de los dioses y divinizados finalmente tras haber sufrido muchas penalidades ( 194 ).

El tema de Hércules fue representado también por Aníbal Carracci en el Camerino Farnesio, cuya sala está dedicada a distintos episodios del héroe clásico. En la decoración del camerino <sup>(195)</sup> aparecen entre los estucos del techo, medallones con varios trabajos de Hércules, cuya función es muy similar a la de los medallones de la Casa de la Panadería, pero sin embargo, los trabajos representados en el camerino no se corresponden con los elegidos para la Casa de la Panadería, por lo que no puede hablarse en este caso de una influencia tan directa como la observada en la pintura de la Galería Farnesio.

Aunque el simbolismo general aplicado a Hércules, tanto en la galería como en el camerino, es el de "Imagen de la Virtud" que puede, naturalmente, aplicarse a la pintura española de la Casa de la Panadería, los medallones de la obra madrileña fueron elegidos más por su relación con los monarcas hispanos que por su vinculación general con el personaje virtuoso triunfador del mal.

#### Las Entradas Reales

Uno de los capítulos más interesantes para el estudio de la mitología en la pintura española es el de las decoraciones de fiestas públicas.

En estas fiestas, tan numerosas en la España barroca, se hacía amplio uso de la mitología y su estudio constituye uno de los capítulos más interesantes para comprender el papel que este género desempeña en el arte del siglo XVII.

Este tema -como tantos otros de nuestro arte- está aún sin estudiar. En realidad, lo único que se ha hecho al respecto ha sido publicar los escritos contemporáneos sobre el tema, aprovechando los datos históricos, y dar a conocer la organización y desarrollo de algunos de estos festejos.

Para iniciar el estudio de tal tema tenemos el viejo y valioso libro de Alenda, Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España, la mayor recopilación hecha hasta ahora, que nos hace asequible el manejo de las fuentes con una somera descripción de cada una de ellas, al tiempo que nos da una primera noción del volumen de fiestas. (196 )

Las fuentes proporcionan la descripción -en ocasiones muy pormenorizada- de cada uno de los elementos que intervienen en el festejo y la narración del desarrollo de la fiesta. Generalmente lo que pretendían es

tos escritos era dejar un testimonio duradero de la idea desarrollada en el programa iconografico de los monumentos -cuando los había- y de la manera como se llevó a cabo.

Desde el punto de vista plástico estas fiestas son de la mayor importancia también, pero, para realizar un estudio desde este enfoque, tropezamos con la dificultad de que estas obras de arte efímeras, estaban naturalmente, destinadas a la destrucción y por tanto -y aquí sin duda está la principal causa de no haberse abordado el estudio desde un punto de vista artístico- no quedan hoy testimonios materiales para hacer un estudio histórico-artístico. Ahora bien, éste que sin du da alguna, es un impedimento para el estudio estilístico y formal, no impide que desde el punto de vista ico nográfico, conozcamos los temas representados y una vez establecido el interés por un tema, permite rastrar algunos escasos testimonios, que por medio de dibujos o estampas, puedan darnos también la imagen plásetica de la narración literaria.

De esta forma buscando pacientemente en las colecciones de dibujos es posible encontrar algunos realizados para tales festejos.

En cuanto a las estampas tenemos otra gran dificultad para el caso español, y es que a pesar de existir bastantes obras impresas sobre festejos públicos españoles, éstas no suelen tener grabados que nos acerquen la imagen pictórica o escultórica, lo que decepciona y desalienta para continuar el estudio.

"

Un buen ejemplo de esto último lo puede constituir los datos que tenemos sobre una de estas obras. Al efectuarse la entrada de Maria Ana de Austria en Madrid, se escribió el famoso libro, Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna nvestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid ( 197 ) El Ayuntamiento de Madrid mandó que "se imprimiese un libro con estampas de los arcos y demás ornatos que tenían las calles desde el Palacio del Buen Retiro hasta el Real Alcazar, donde se contasen todas las fiestas" ( 198 ) intención que, sin embargo, quedó frustrada por un decreto real, ordenando a la villa que en lugar de hacer un libro nuevo sobre la entrada de la reina "asista con lo que pueda" a la impresión del libro que el rey ha encargado a Ramírez de Prado ( 199 ), perdiéndose así la ocasión de ver realmente los citados elementos, pues el libro publicado, que ha llegado a nosotros, es precisamente la Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna, antes citado, que se hizo bajo la dirección de Ramírez de Prado y cuya única estampa es la portada.

Aquí está otro de los contrastes desfavorecedores del arte español. A pesar de que en España se imprimían bastantes obras sobre festejos públicos, éstos no solían ir acompañados de estampas que ilustrasen el texto y, frecuentemente, la única ilustración se limitaba a la portada -si acaso-. Por el contrario, en otros lugares -Italia y Países Bajos por citar los más importantes-

las publicaciones sobre festejos solían ir acompañadas de buenos grabados, realizados a veces por primeras figuras de la pintura, como Rubens por ejemplo (200), y nótese que, en muchas ocasiones, los festejos más importantes correspondían a la entrada de personajes políticos, pertenecientes a la familia real española, por ejemplo, el paso por Italia de reinas españolas procedentes de Austria, o viceversa, y la entrada en Bruselas, Gante, etc., de gobernadores españoles, por ejemplo Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante.

Esto no era debido a la falta en España, de artistas que dibujasen el original, ni de grabadores que supiesen llevar a buen término la idea (recuérdese por ejemplo la obra del grabador Pedro de Villafranca, por estos años), aparte de que gran número de libros españoles están impresos en Amberes, sino, probablemente, a su mayor coste y poca demanda.

Así pues para realizar una primera aproximación al estudio de las obras artísticas de las fiestas públicas, hemos de conformarnos con las descripciones literarias contemporáneas, y con una serie escasa de dibujos que pueden darnos una imagen plástica de lo que fue la obra terminada.

En toda clase de fiestas se hace amplio uso de la alegoría y ésta se sirve en gran parte de la mitología, sobre todo para las fiestas no religiosas, las más interesantes para nosotros.



Entre las fiestas civiles más solemnes están las recepciones oficiales de personajes reales en una ciudad, bien sea por viaje de los reyes fuera de la Corte, bien por casamiento del monarca y recepción en la Corte de la nueva esposa, bien por embajadas de otros países.

En estas ocasiones el lugar de recepción preparaba una serie de fiestas al recién llegado, engalanando sus calles y fijando un itinerario para la comitiva, a lo largo del cual se levantaban monumentos conmemorativos de la entrada. Entre éstos, los más usuales eran los carros y los arcos triunfales que, a imitación de los hechos en la Antigüedad clásica, retornaron con fuerza a partir del Renacimiento.

En los arcos triunfales, levantados en los lugares más significativos, o de parada obligatoria, se colocaban esculturas y pinturas que expresaban al mismo tiempo, un homenaje de la ciudad al recién llegado, una alabanza de sus cualidades y una exaltación de las virtudes y dones que el lugar ofrecía al nuevo personaje. Para todo esto se usaba, naturalmente, la alegoría en su mayor cuantía.

Estos monumentos, por ser de carácter transitorio, se realizaban con materiales ligeros de menos costo y fácil destrucción, cuyo manejo sencillo permitía realizar en poco tiempo y sin grandes complicaciones, una cantidad de obras considerable por su número y sus dimensiones.

Como la ocasión requería, el conjunto debía dar sensación de grandiosidad y riqueza, y para ello se imitaba en los pobres materiales, la riqueza de los bronce, jaspes, mármoles y otras piedras ricas, que habían de dar suntuosidad a la obra, aunque, conocida su verdadera entidad, eran objeto de las sátiras de los ciudadanos.

Un ejemplo de lo que querían ser y lo que realmente eran estas obras, lo tenemos en la recepción que Madrid hizo a Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en 1599.

Para su entrada se levantaron los acostumbrados monumentos y el ingenio popular dedicó un Soneto a las fiestas de Madrid, que describe satíricamente los monumentos y los festejos ( 201 ).

En el soneto se citan como "arcos de papelón", los pomposos arcos de triunfo levantados por la villa y que, seguramente imitarían mármoles y bronce, palabras que figuraban en el contrato y que han hecho creer que intervinieron tales materiales en su construcción ( 202 ).

En los contratos, en efecto, se habla de materiales nobles que las obras han de imitar. Así por ejemplo, en la entrada de Maria Luisa de Orleans a Madrid, en 1680, se contratan tres de sus arcos principales con Claudio Coello, Donoso y Matías de Torres, quienes a su vez, hicieron contrato con los doradores José Moya, Felipe Sánchez, Blas Solano y Juan Carrasco, en el que éstos se comprometen a "pintar los dichos mármoles y jaspes que se han de fingir en la talla, columnas y demás partes del arco de la Puerta del Sol" ( 203 )

Los monumentos se elaboraban con arreglo a un programa pensado por una persona erudita, a la que se recurría para idearlo, tal y como sabemos en algunos casos concretos, que estudiaremos más adelante.

A la ejecución formal de las obras se le daba mucha importancia y se encargaba de ella a artistas de primer orden y vinculados a la Casa Real, tales como Leoni y Bartolomé Carducho, en la entrada de Margarita de Austria, Cano, Rizi y Herrera Barnuevo, en la entrada de María Ana de Austria, Claudio Coello y Ximénez Donoso, en la de María Luisa de Orleans, y Palomino, en la de María Ana de Neoburg. No puede decirse que se me nospreciase, oficial ni socialmente, la ejecución de tales obras.

Estos artistas trazaban cada una de las obras de conjunto y, como hemos visto, contrataban a su vez con otras personas los trabajos auxiliares, realizando ellos las partes más comprometidas.

Las obras se escalonaban a lo largo del itinerario oficial que unía los sitios más importantes de la población y era prácticamente invariable en todas las ciudades.

En Madrid, la entrada se hacía por la Puerta de Alcalá y la recepción oficial iba desde el Prado (Buen Retiro) hasta el Alcázar, por la carrera de San Jerónimo y calle Mayor.

• •

[illegible]

28



lla conmemorativa de la abdicación de Carlos V en Felipe II ( 206), y se venía repitiendo a lo largo de toda la historia de los Austrias.

En las entradas reales del siglo XVII tuvo Hércules un papel muy importante.

De la entrada de Isabel de Borbón no sabemos mucho pues las descripciones son muy superficiales ( 207) Más interesante es la de María Ana de Austria.

#### Entrada de María Ana de Austria

El 4 de noviembre de 1649 entra en Madrid María Ana de Austria, segunda mujer de Felipe IV. A su llegada se prepara un gran recibimiento de la corte a su soberana, cuyos monumentos y festejos nos son bien conocidos por la obra impresa Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna nvestra Señora...-ya citado- que sin el nombre del autor ha llegado a nosotros, (por cierto con bella portada, dibujada por Rizzi y grabada por Pedro de Villafranca, cuyo dibujo conservamos también ( 208). "

En esta obra, de 118 páginas, se describen cuidadosamente los monumentos levantados y las imágenes que comprende su iconografía, así como el significado que se les da, igualmente se copian, cuidadosamente, las inscripciones latinas y castellanas puestas en arcos y paramentos.

El autor del programa de esta entrada fue el célebre Ramírez de Prado "superintendente y protector de todos sus aparatos...que... pensó discurrió i dis-

dispuso sus ejecuciones", como dice textualmente el libro que describe la entrada y que debió escribirse con la intervención directa del mismo autor del programa ( 209 ), quien incluso inventó la portada, como se hace constar en ella: "Ramírez de Prado invenit". ( 210 )

La intervención de este famoso erudito nos indica, por un lado, que el programa de una entrada real se cuidaba extraordinariamente y se encomendaba a personas conocidas por su saber ( 211 ), y por otro, que la entrada de Mariana es, en conjunto, y en cada una de sus partes, una sutil elaboración del más rico simbolismo, que, una vez conocido, nos ayudará a comprender el sentido que se daba, no sólo a una obra de arte concreta, sino a un determinado programa iconográfico.

En el caso de María Ana tenemos además la ventaja de conocer datos suficientes de su inventor, e incluso de poseer una copia del inventario de su biblioteca ( 212 ), aspecto éste muy importante para conocer el trasfondo cultural y poder aventurar las fuentes en que pudo inspirarse su autor, aunque la biblioteca de Ramírez de Prado era tan rica que sus posibles fuentes son prácticamente ilimitadas.

El conjunto de decoraciones levantadas se ajusta al itinerario acostumbrado desde el palacio del Buen Retiro al Alcázar, con cinco arcos triunfales y otras

decoraciones en lugares importantes.

La idea común a todo el programa era, naturalmente, la bienvenida a la reina, expresando los buenos deseos de Madrid, cantando las virtudes de María Ana y exaltando la fama del monarca español que le ofrecía su reino.

Se inauguró la recepción en la nueva puerta abierta en las paredes del Buen Retiro, donde varias Virtudes acompañaban a la Alegría para recibir primeramente a la reina.

Después estaba el monte Parnaso, levantado enfrente de la Torrecilla del Prado, en el que poetas españoles de todos los tiempos -romanos, medievales y modernos- cantaban las excelencias de Mariana con sus versos, figurados en cartelas, y coros de ninfas vivas con instrumentos acompañaban el monumento.

Cuatro grandes arcos triunfales se dedicaron a las cuatro partes del mundo, para representar el conjunto de tierras en que estaba presente el poder del rey Felipe ("en que nuestro rey goza dilatados imperios" (213)). A cada uno de los arcos correspondía uno de los elementos, según explica la relación. A Europa, el elemento del aire, por la distinta variedad de sus climas; a Asia, la tierra, por ser la más grande de todas las partes; a Africa, el fuego, por tener tierras ardientes, y a América, el agua, por sus caudalosos ríos.

"



Se comenzó por Europa por ser la parte donde más dominios tenía el rey de España, y sede de la monarquía.

En cada uno de los arcos se hacía alusión a las victorias y conquistas conseguidas por la corona española, y es de destacar que, entre los hechos de la historia española, se distinguían especialmente en estas representaciones, las que hacían referencia a la lucha mantenida por España contra los enemigos de la Religión Católica. Se seleccionaron así, los episodios de Pelayo en Covadonga, Alfonso VI en la conquista de Toledo (arco de Europa), la reina Isabel y la princesa Juana en la conquista de Granada, y Felipe III y Margarita expulsando a los moriscos (Arco de Africa). También se destacaban los episodios que aludían a la conquista del Nuevo Mundo, así Alejandro Magno "que abrió las puertas de Asia igual que Felipe abrió América" (arco de Asia) y Colón, Pizarro y Cortés, conquistando nuevas tierras para ofrecer al rey (arco de América).

En el resto de los monumentos levantados -algunos de gremios, como el de boteros, plateros y peleteros- se hicieron alegorías del Amor y se representó la genealogía de los contrayentes. Finalmente, a la entrada de palacio, se pusieron dos estatuas de Mercurio e Himeneo, para alabar al dios mensajero que había traído a la reina y al dios de las bodas que presidiría la unión de Ana y Felipe.

Naturalmente, en todas estas decoraciones son Himeneo y Cupido los personajes más frecuentes, como corresponde a unas fiestas nupciales, pero también aparecen otros dioses de la mitología clásica repartidos en el conjunto decorativo y, entre ellos, con mayor frecuencia que ningún otro, aparece Hércules, en quien nos vamos a detener.

Su aparición en el conjunto triunfal dedicado a Mariana merece especial atención porque en cada momento tiene una función distinta, por lo que se puede estudiar bastante bien la función iconológica del personaje en el siglo XVII.

A lo largo del triunfo, la primera vez que puede verse a Hércules es formando parte del Monte Parnaso, levantado próximo a la Torrecilla del Prado.

Según la descripción que seguimos, estaba colocado en estatua como "Hércules Sol, vestido a lo romano con la clava y la piel del león a sus pies y saliendo de su cabeza rayos de oro" ( 214 ).

Para entender la significación de esta iconografía, y su presencia en el Parnaso, nos ayudamos de la relación y de los versos que hay escritos en el monumento. La Noticia del Recibimiento... dice que los rayos de oro de su cabeza eran "luzida ostentación de las victorias de su elocuencia" y que sus atributos ca

racterísticos estaban situados a sus pies para indicar "que los había usado antes que tuviese a su cargo la guarda de las musas" ( 215). Es decir se ofrece una imagen distinta a la consagrada que exalta la fuerza de Hércules.

Este papel de Hércules triunfador por la palabra y no por la acción tiene, naturalmente, sus antecedentes clásicos, una de cuyas citas más precisas la tenemos en los Comentarios de Servio a la Eneida (libro VI).

Este autor latino, cuyos Comentarios no faltaban en la biblioteca de ningún conocedor o estudioso de la Eneida -por supuesto no faltaban en la de Ramírez de Prado-, dice, comentando la frase de Virgilio " In vincula petivit" (v. 395): "Hercules a prudentioribus, mente magnis quam corpore fortis inducitur" ( 216).

Pero además, la mención de Hércules como vencedor de la elocuencia nos trae inmediatamente el recuerdo de la imagen de Hércules gálico que, con las cadenas de oro de su elocuencia encadenaba los oídos de los que le escuchaban, imagen descrita por Luciano y resucitada por Erasmo en 1512. Esta imagen, ya no literaria sino plástica, se divulgó principalmente por el Emblema 180 de Alciato "Que más puede la elocuencia que la fortaleza" ( 217) y en España se podía ver pintada al fresco, en el techo de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial ( 218).

Naturalmente, en el Parnaso del Prado -y menos en 1649- no se pensó en ningún momento incluir la imagen del Hércules francés, aunque sólo fuese con referencia a la elocuencia, y para ello, se buscó otra imagen que hiciese referencia a la elocuencia sin recordar para nada lo "gálico". Esto se halló -lo halló Ramírez de Prado- en la imagen del Hércules Sol, que relaciona al héroe con Apolo; así, colocando en su cabeza la corona de rayos de oro se le identificaba con el dios Sol (219), que simbolizaba el respaldor de su elocuencia y se destacaba su valor intelectual por la presencia vigilante junto a las musas.

Pero además, el Hércules Sol recogía otro simbolismo más concreto en el recibimiento de María Ana. Este se percibe por el juego de palabras Sol-Aurora.

A la esposa real era frecuente invocarla y representarla como Aurora, aludiendo no solamente a la bella diosa griega sino, principalmente, a la portadora de la luz que anunciaba el nuevo día, es decir, se evocaba en ella a la que había de aportar un heredero pro mesa de nueva felicidad para la monarquía.

La Aurora era, naturalmente, perseguida por el Sol y por ello, si Aurora era la reina, nada mejor que la imagen de Hércules Sol para simbolizar al rey, que, Hércules por su valor, y Sol por su elocuencia, se disponía a cantar las bellezas de la Aurora junto a las musas. Así se explica más claramente en los versos que se incluyeron en el mismo monte Parnaso del Prado.

Por ejemplo, Juan de Mena "poeta que cantó a los reyes de Castilla" ( 220) y Urania "musa que cantó los dioses del cielo", dedicaron al nuevo matrimonio esta estrofa:

"De Hercules Sol, que emisferos  
Dos gira, no precursora  
CONSORTE ha de ser Aurora  
Coronada de Luceros" ( 221)

y el mismo Apolo justificaba la presencia y explicaba el papel de Hércules Sol entre las musas así:

"Bien la voz suene canora  
D'este ya coro Español  
Pues de Alcides se mejora:  
Y cantele, pues es Sol,  
Hymeneos a su Aurora." ( 222 )

O sea, la primera aparición de Hércules en la entrada de Mariana, se debía a su asimilación con el rey, de quien se alababa sobre todo la inteligencia, y que, situado entre las musas, debía cantar la llegada de su Aurora (María Ana).

La segunda aparición de Hércules se realizaba en el arco de Africa y hacia alusión nuevamente al rey: "Estaba el monte Atlante con esfera sobre los hombros y a su derecha Alcides con... el rostro de parecido retrato del rey nuestro Señor... Mostraba en su Acción recibir el Peso d'el Orbe, que Atlante oprimido le fiaba" (223 )

Esta vez de lo que se trataba era de ensalzar el poder y la responsabilidad del monarca hispano y la confianza puesta por los dioses en el monarca español que, fuerte como Hércules, debía gobernar el mundo a él confiado. Además se señalaba la colaboración que había de prestar la reina en esta tarea, colocando su figura junto a Hércules: "que llegaba a sustentar el peso" y sobre ellos Himeneo y Cupido. El verso correspondiente decía así:

"ATLANTE soy, a cuya Frente altiva  
A descansar de su Inquietud vuelta,  
Toda esa inmensa FABRICA se sienta  
Que en vez de Polo en mi cerviz estriva.  
Su Peso, ni me agobia, ni derriva,  
Porque Alcides conmigo se sustenta,  
Que no ay Fatiga, que entre dos se sienta  
Ni Afan, que blando con la Vnion no viva.  
Bien assi de Felipe, a'l justo Anheló,  
Con que el Onbro aplico a su MONARQUIA,  
La carga lleba, aunque dorada, grave;  
Pues porque pueda sustentarla, el Cielo,  
Le da tan dulce Hermosa COMPANIA,  
Que ya con ella, es facil, i suave. (224 )

La tercera aparición es en el arco de Santa María y de ésta poseemos, afortunadamente, un dibujo que debió ser el original preparado por el artista para realizar la pintura del arco.

El dibujo, de Francisco Rizi, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 460) y en él puede verse a Colón ante el rey Fernando el Católico ( 225 )

con otros personajes. La descripción de la escena, detallada como siempre, nos la da la Noticia del Recibimiento ... : "Fernando el Católico... sentado en el trono con Colón a sus pies con el globo y agujas en una mano dando noticias de Indias y con otra llaves de nuevos reinos". A las espaldas de Colón están Hércules y Baco "que por aver sido celebrados en la Antigüedad, como Conquistadores de Nuevas Tierras i Provincias, admiraban con su Afecto, aquellas Felicidades, despreciando tantos Afanes suyos, a la vista vencidos, de los Instrumentos Ingeniosos, que, por remotos, i no conocido Runbo encaminaron conseguir tan dichosas, y sienpre admiradas Empresas". Tenían enfrente una mujer "que en trage de India con sartas de esmeraldas y en la Diestra un Mineral d'ellas, representaba a Santa Fe, Corte del Nuevo Reyno de Granada". (226 )

Aquí el papel de Hércules no es alegórico ni mitológico, sino histórico , como especifica el texto aclaratorio que nos dice está en el cuadro por su condición de conquistadores.

En efecto, como hemos visto en los textos históricos, se consideraba a Hércules un personaje real que vino a España en los primeros tiempos de su historia.

Esto mismo se dice de Baco, personaje que a veces se confunde con el mismo Hércules, a quien se

le da también el nombre de Dioniso (227), aunque generalmente, se especifica que hay un segundo Baco visitante de España: "Sabemos cierto aver entrado por el Andaluzia gran diversidad de gente con multitud de mugeres que segufan vn capitan llamado Dioniso, á quien despues dixerón Baco, y por otro nombre Iaco, y la gentilidad el tiempo adelante le tuvo por dios á causa de su gran hermosura y a causa tambien de muchas cosas notables que hizo" (228). Por ello está Baco en el arco de Santa María, acompañando a Hércules en cuanto uno de los primeros conquistadores de España, testigo de las hazañas nuevas y mayores de sus descendientes.

La obra se le encargó a Rizi (229) y en el dibujo conservado, se identifica a Baco por los pámpanos y racimos que lleva como tocado, según su iconografía clásica. Esto nos lleva a considerar que las fuentes iconográficas del literato y del pintor eran distintas.

Sin duda Ramírez de Prado quiso hacer un cuadro histórico y dada la aceptación que él hizo de todos los falsos cricones (230) no dudó en poner a Hércules y Baco como personajes históricos conquistadores de España.

Rizi, por el contrario, lo que conocía era justamente el famoso dios griego celebrado en las ba



canales y ésta es la imagen que él nos dio en el arco de Santa María, y que conocemos gracias al dibujo, aunque no sabemos si ésta fue exactamente la imagen que se puso en el lienzo, dado que a veces se daban órdenes expresas de corregir sobre la marcha algún detalle del dibujo y tal vez se consideró que aquel Baco representaba en realidad otro personaje distinto del conquistador de España, como dice Ocampo: "Hay otro Dionisio hijo de DEucalion y Pirra que enseñó a los griegos a plantar higueras y sacar vino de las uvas... y le hizieron templo como a dios adornandolo con pampanos... mas aquel Dionisio nunca passo en España" ( 231).

En cualquier caso ésto nos indica las distintas fuentes de inspiración y conocimiento que tuvieron el inspirador del programa y el artista, y el conocer la versión definitiva del lienzo nos ayudaría a saber hasta qué punto se ejercía control sobre los artistas.

En otro lugar del mismo arco se colocaron las dos columnas de Hércules, el "Plus Ultra" y Baco, indicándose nuevamente la confusión de Hércules y Baco, sobre todo en la inscripción:

"No ay mas MUNDO, que vencer,  
Fue de Hercules Blason:  
O gran Filipe, sin ver,  
Que no llego su ambicion  
Donde llega su poder" ( 232 )

y en latín:

"Herculeas ultra Metas, Bachique Labores  
Hesperias Leges, Imperiumque tuli." (233 )

De esta manera puede verse a lo largo de las obras de la entrada de María Ana, toda una serie de interpretaciones iconográficas de Hércules, como personaje histórico, como símbolo del poder del monarca y como símbolo del mismo rey, dado a las artes y al amor.

#### Entrada de María Luisa de Orleans

Algunos años más tarde -1680- se celebra de nuevo en Madrid la entrada de una reina, esta vez como esposa de Carlos II.

El itinerario es el acostumbrado y los arcos levantados son cinco, junto con los adornos habituales en el Buen Retiro y en algunas de las calles de Madrid.

Por las descripciones que poseemos de los monumentos levantados en esta ocasión (234), el número de figuras y escenas representadas fue bastante mayor que en la entrada anterior y los personajes meramente alegóricos aumentaron, así como las escenas de tipo religioso.

Las obras que nos lo describen no son, sin embargo, tan minuciosas como en el caso de Mariana por lo que no es posible conocer bien el programa total.

Como es lógico, siendo la reina francesa, se concedió mucha importancia a aquellos temas que demostraban la unión histórica de Francia y España, por ejemplo los reyes San Fernando y San Luis, sus madres las reinas castellanas, Aníbal y el pacto con los franceses para el paso hacia Roma, y naturalmente, los temas relacionados con el Amor y el Matrimonio, pero no es fácil saber la idea completa del programa.

Hércules apareció en dos lugares, en el arco de la Puerta del Sol y en la decoración de la Plazuela de la Villa.

El Arco de la Puerta del Sol fue construido por Francisco de la Torre y realizó la escultura Pedro Alonso de los Ríos, Manuel Gutierrez, Enrique de Cardona y Mateo Rodríguez, y la pintura Matías de Torres, Claudio Coello y José Donoso, (235) aunque parece que en un reparto posterior, le fue asignado finalmente el arco de la Puerta del Sol a Matías de Torres (236).

Desgraciadamente no poseemos ninguna obra que podamos considerar reproducción de lo realizado en aquella ocasión por lo que debemos limitarnos a las descripciones literarias del arco.

El conjunto de la obra estaba dedicado, por un lado, a exaltar la devoción de los reyes de España y su lucha a favor de la Religión, tarea en la que

no se empleaba ninguna figura mitológica y por otro lado, se quería hacer un paralelismo de esta tarea histórica del rey de España con los personajes del mundo antiguo, la mayoría de ellos mitológicos.

Aunque no conocemos adecuadamente la composición de cada uno de los lienzos y estatuas del arco de la Puerta del Sol, sí sabemos que se colocaron en oposición y en paralelo de significación, algunas escenas como el triunfo de la Fe sobre la Herejía (cara de la carrera de S. Jerónimo) y la Majestad de los dioses con Saturno sobre la Envidia (cara de la calle Mayor), las estatuas ecuestres de los cuatro santos patronos de España, Alemania. Francia e Inglaterra ( 237) y las de los cuatro héroes griegos, Belerofonte, Perseo, Teseo y Piritoón, a caballo también y luchando con sendos monstruos ( 238) y la reverencia del emperador Rodolfo y de Felipe IV hacia el Santísimo Sacramento con la guerra de los cíclopes contra el cielo y la Religión, dando armas a Cadmo para luchar contra el dragón ( 239).

Por este paralelismo se puede pensar que, en efecto, se quiso hacer en conjunto, una similitud entre los personajes del mundo mitológico y los de la historia contemporánea en cuanto a su papel de defensores del bien, identificado naturalmente con la Religión.

Aunque no con tanta exactitud, las descripciones consultadas citan también en otro de los cuerpos del arco de la Puerta del Sol, los lienzos de las batallas de Alfonso II, Alfonso VIII y Lepanto, entre las estatuas de Carlos V y los Reyes Católicos "y virtudes" ( 240 ), y en la cara opuesta, en los mismos lugares, los lienzos de batallas romanas, entre las figuras de los emperadores Trajano, Teodosio, Adriano -todos ellos españoles- y "Jano con cuatro caras y Hércules a sus pies con tres cabezas" ( 241 ).

Como los datos no son muy precisos y no tenemos ningún documento gráfico que pueda mostrarnos la imagen, no sabemos muy bien si, como parece, se colocaba a Hércules en paralelo con alguna virtud, ni tan siquiera la relación que lo unía con Jano. El hecho de representar a Hércules con tres cabezas debe aludir a su victoria sobre Gerión, el tirano que gobernaba España y que según la mitología poseía tres cabezas.

Como el contexto se refiere todo a la antigua Roma, se puede recordar a este respecto que el dios Jano, citado junto a Hércules, era un dios exclusivo del panteón romano y tenía un papel importante en las guerras, por la defensa oportuna que hizo en los tiempos primitivos de las puertas de Roma contra un ataque improvisado de los enemigos, por esto

se le confirió la misión de protector de las puertas de la ciudad y su doble rostro (hacia adelante y hacia atrás, o de cuatro caras, hacia los cuatro puntos cardinales) vigilaba las entradas.

Quizás con una significación próxima a ésta se le colocó en el arco de la PUerta del Sol, y en este sentido cabría explicar la presencia de Hércules junto a él, ya que una de las muchas funciones que se le asignaban coinciden con la del dios romano.

En efecto, Hércules, en cuanto vencedor del Mal, se consideraba también protector de las entradas por impedir el paso a los malvados y con esta función se ponía su imagen en las puertas.

El simbolismo era conocido de antiguo, incluso a nivel popular. Recuérdese a este respecto las numerosas casas españolas del siglo XVI que tenían en sus jambas, o sobre su dintel, la figura de Hércules en actitud amenazadora y la explicación que para ello daba Luis Vives en 1539: "solían poner en la portada de casa a Hércules: aquel no dexaba entrar males ni malos" ( 242 ).

La explicación recogida por el humanismo español, tiene sin duda sus fuentes en el mundo clásico y era bien conocida en Italia, donde se usaba la imagen de Hércules en las entradas triunfales con este mismo sentido. A este respecto es muy interesante señalar que, justamente en Pavía, en la Puerta de Santa María, lugar en que se celebró la entrada de María Ana de Austria, esposa de Felipe IV, de paso para España con su séquito español y austríaco, pudieron verse pintadas en sus pi-

lares, dos imágenes de Hércules. Una de ellas con clava y la siguiente inscripción: "Praecipis Alcides Reginae pandere portas", otra, pisando Hércules un monstruo, decía: "Non tulit Alcides exponi Regia mostra" ( 243 ).

Esto mismo pudo quererse expresar en Madrid, uniendo las figuras de Jano (vigilante de las entradas) y Hércules (protector de las puertas). Naturalmente mientras no se conozca la imagen visual de la obra y la correspondencia que esta guardaba con las de más figuras del conjunto, no es posible comprender la verdadera significación que Hércules tuvo en esta ocasión. Quizás solamente relacionada con la guerra.

Tampoco hay que olvidar que Jano por sus numerosos rostros y su constante vigilancia simbolizaba la prudencia y como tal aparecía en el emblema XVIII de Alciato, titulado "Prudentes" explicándose así la variedad de sus rostros:

"¿Por qué con tantos rostros te han fingido?  
¿Por ventura es porque el hombre entero  
Y sabio ha de ser tal que juntamente  
Vea lo por venir y lo presente?" ( 244 )

Si Jano estaba colocado en el arco de la Puerta del Sol como símbolo de la prudencia, Hércules podía muy bien estar como símbolo de la fortaleza o el valor y juntos ambos, representar el mismo papel que las virtudes que figuraban en la cara opuesta junto a

los reyes españoles.

En el adorno de la plazuela de la Villa encontramos la segunda representación de Hércules. Esta vez realizando doce trabajos. Estos fueron pintados por Francisco Solís ( 245 ) con la colaboración de Francisco Lizondo, Vicente Benavides y José de Salazar (246).

Como en el caso anterior, una vez destruída la obra, no quedó de ella , o no ha sido identificado, dibujo ni reproducción conocida, por lo que debemos atenernos también a su descripción literaria. Sin embargo, en esta ocasión, el texto es muy detallado y nos permite una mayor exactitud en cuanto a los temas.

Las historias de Hércules se pintaron en forma de medio círculo, alrededor de los retratos de los reyes y a sus pies, Hércules con la piel del león y la clava. Nos es conocido también cada uno de los trabajos que se representaron y el texto de la inscripción que explicaba el significado moderno de la escena.

Las pinturas, como hemos dicho, eran doce, con las siguientes escenas e inscripciones:

1a. El triunfo de la cuna "de hermosa pintura", con este mote:

" El triunfar, son, y el nazer  
una cosa en su Fortuna,  
Que quien tu Esposo ha de ser  
Iusto es, LISI, que el vencer  
Lo tenga desde la Cuna." ( 247 )

"



2a.Hércules con la "hydra larnea" y esta letra:

" De tanta erizada Escama  
El fecundo horror mortal  
Ceda á Fuego, con que tema  
Alcides, pues con tu Llama  
Vive su Aliento inmortal" (248 )

3a.Después estaba el "trofeo de Erimanto" con:

" Si constante con el Trofeo  
De Erimanto, al cruel rigor  
Obedece de Euristeo:  
Que hará gustoso su Empleo  
Quando lo mande tu Amor?" (249 )

4a.Luego las "Hesperiadas y las Pomas de Oro":

" Mas que á las Hesperiades  
Fue robar en Pomas de Oro  
El Dote de Iuno, oy es  
Rendir, o LISI! á tus Pies  
Todo el Hesperio Tesoro." (250 )

5a.La lucha que tuvo Hércules con Anteo:

" Si han de ser cortos los plazos  
De Anteo, al faltarle el suelo,  
El Ingenio, con tus lazos  
Los ahogará porque en los Braços  
De Alcides, tu eres el Cielo." (251 )

6a.Más tarde venía la hazaña "que obró Hércules con el Portero de Plutón":

" Ya el Portero de Plutón  
A tu voz dexa el Aberno  
Porque ocioso en su mansión,  
Triunfante tu Religión,  
Las Puertas cierra al Infierno." (252 )

Después de los retraros de los reyes "que estaban en medio del Adorno, teniendo a Hércules postrado á sus Reales Pies, ofreciendoles debidos Obsequios" ( 253), se veía otra pintura de los trabajos.

7a. "Aquel Monstruo Rey de tres Coronadas Cabeças, que á la intrepidez del Herculeo Valor rindió los últimos alientos", la inscripción decía:

" No aliente mas su porfia  
Essa Real Monstruosidad,  
Que siendo el Amor MARIA,  
Del Mundo en la Monarquía,  
No ay mas que una Magestad". (254)

8a. La lucha de Hércules con el león:

" Si con su mismo temor  
A aunar los Ombros se atrebe,  
Indomito su Valor:  
Qué hara (LISI) el que á tu Amor  
Las mejores Flechas debe?". (255 )

9a. La lucha de Hércules "con el hijo de Vulcano":

" Por mas que oculte su saña  
De Vulcano el Hijo adusto,  
En las sombras que enmaraña  
Con su aliento, el Sol de España  
Verá de Alcides mas iusto." ( 256)

10a. La hazaña que "Hércules obroó en Celeno":

" Extinguido ya el veneno,  
No ay que temer la vengança  
Del Cielo, armada en Celeno;  
Que está el delito con freno  
Donde Reyna la Templança." (257)

11a. Seguía la lucha de Hércules con "una fiera":

" Las fieras se han de cansar,  
Y la Embidia desistir,  
Con quien tiene, al trabajar,  
Valor para conquistar  
Industria para rendir." (258)

12a. Para terminar se puso "la notoria y ponde  
rosa Hazaña de las Columnas de Hercules" y su letra:

" Si Terminos del Tebano  
Son vna, y otra coluna,  
El Hercules castellano  
solo hallar pudo en tu mano  
NON PLVS VLTRA á su Fortuna." (259)

Aunque nos falte la imagen plástica, gracias al texto e inscripciones copiadas, podemos comprender el significado que tenían las historias de Hércules en este caso.

El conjunto se interpretó como un homenaje que el rey Carlos, nuevo Hércules, rendía a su esposa.

Se identificaba al rey con el Hércules mitológico de quien se contaban las hazañas actualizadas con la referencia a las luchas del rey, y para indicar la superación incluso del antiguo Hércules por el nuevo, se le representaba al clásico a los pies de los reyes, ofreciéndoles obsequios como a soberanos, en el centro de la composición.

Así, a través de sus hazañas se fue representando la grandeza del rey desde la cuna, el valor del rey (hidra, Celeno, Cerbero) el regalo del Imperio español a la reina (manzanas de Las Hespérides) el amor del rey (Erimanto, Anteo, Gerión, león).

La composición de la plazuela de la Villa es como una cartilla para saber la significación que se dio al personaje de Hércules a través de cada uno de sus trabajos.

#### El Casón del Buen Retiro

El último ciclo completo sobre Hércules en el siglo XVII corresponde de nuevo al Buen Retiro, al edificio conocido como el "Casón", en cuya sala principal se representaron los trabajos de Hércules y el origen de la Orden del Toisón, obra realizada por Lucas Jordán.

Este ciclo es, como veremos, el de análisis más complicado por la riqueza de alegorías que contiene.

La obra se corresponde perfectamente con la última etapa del reinado de Carlos II. Con el barroco más exuberante y las alegorías más complejas se trata de convencer al espectador de la magnificencia y la grandeza de un linaje que, observado directamente, en su heredero viviente y en sus hechos contemporáneos, no da sino impresión de debilidad y agotamiento.

El siglo se cierra con la decadencia incluso física, de los Austrias españoles y la obra de Lucas Jordán viene a ser la apoteosis final de ese gran teatro barroco en que, próximo el fin del espectáculo y la vuelta del espectador a la realidad, gusta de recargar la escena en un esfuerzo final por suplantar la realidad con la fantasía.

El techo es la única de todas las obras de Lucas Jordán, que había en el conjunto del Casón, que ha llega

do a nosotros, si bien restaurada en varias ocasiones y transformadas o perdidas algunas de sus partes, como veremos seguidamente.

El edificio elegido formaba parte del conjunto arquitectónico del Buen Retiro.

Como hemos visto a propósito de los Hércules de Zurbarán, en la época de Felipe IV se levantaron junto al antiguo Cuarto Real de San Jerónimo, edificios y jar dines que sirvieron no solamente de residencia real, sino también de lugar de esparcimiento y de recepción pública y oficial de los monarcas.

Dentro del conjunto levantado por orden del Con de Duque destacaba el palacio, de planta cuadrada con pórtico central y torres en los extremos. Detrás del lienzo oriental y en comunicación con él, se levantó otro pequeño edificio que es el que ahora nos interesa.

Su construcción fue algo posterior a la del palacio propiamente dicho, según puede verse en el lienzo contemporáneo con la vista del conjunto, conservado hoy en el Palacio Real de Madrid (260), el cual muestra la totalidad del recinto y en el centro el edificio del Casón aún sin techo.

Por el contrario en el plano de Madrid, hecho en Amberes en 1656 ( ), en la parte correspondiente al Buen Retiro, puede verse ya el edificio del Casón termi nado y su situación exacta dentro del conjunto.

En efecto, algo después de la inauguración del

"

palacio del Buen Retiro (1632), se encargó al mismo arquitecto del Real Sitio la construcción del edificio conocido ahora como Casón; el documento firmado por el rey indica a Alonso Carbonel que debe estar terminada la obra para 1638: "Por quanto se ha tenido por conveniente para el mayor adorno de la Casa Real del Sitio del Buen Retiro, que se haga un salón entre los dos jardines altos de las flores y por la experiencia que se tiene del cuidado e inteligencia de Alonso Carbonel, Maestro mayor de las Obras del dicho Sitio, le he mandado se encargue ésta, habiéndosele señalado para esto 26.000 ducados que se ha tenido por justo valor, con beneficio conocido de mi Real Hacienda. Pagados 6.000 ducados luego para comenzarla y otros 6.000 a primero de Abril; otros seis a mediados de Julio y 4.000 a mediados de Septiembre y otros 4.000 a mediados de Noviembre, todos deste presente año de 637, dando acabado el dicho salón en todo el mes de Enero del año que viene de 638." (261).

La disposición del salón viene indicada en otro documento firmado por Alonso Carbonell: "Habiendo hecho tanteo conforme a las trazas que Su Majestad, Dios le guarde, vió del salón y las escaleras y entresuelos, todo acabado y rematado con balcones en las ventanas de los entresuelos que todos están dibujados en la planta, y el balcón que ha de dar la vuelta a todo el salón con sus trabotans, hecho todos los adornos en la cornisa del dicho salón, conforme está, con sus puertas y ventanas en el dicho salón, con dos aces y las de los aposen

tos y chapados correspondientes con el cuarto, y de la misma forma por la parte de afuera, la fábrica y fachadas de un lado y otro hecho de cantería, las ventanas y espejos y lo demás que va en el blanco, conforme lo dibujado en el alzado y lo que en él se ve" (262).

En el reinado de Carlos II se advierte reiterativamente al rey de la mala situación de muchos edificios del Buen Retiro y en 1692 se repara el Casón (263). Al parecer el edificio recibe en estas fechas su remate final y su destino definitivo según el testimonio de Palomino: "determinó S. Majestad, que se acabase aquella gran pieza del Retiro, que por haber estado informe hasta entonces, la llamaban el Casón y ahora es el más célebre salón que tiene monarca y sirve para las funciones regias, de embajadas y otras semejantes" ( 264 ).

El "célebre salón" del Casón estaba precedido de una antecámara en el lado occidental y una pieza con salida a los jardines en el lado oriental, todas ellas fueron decoradas en aquellos años finales del siglo XVII por Lucas Jordán (265 ).

Desgraciadamente los restos que actualmente se conservan del Casón son escasos y tan alterada está su primitiva estructura que no deja traslucir siquiera, la disposición original de las habitaciones, pudiendo decirse que solo se ha respetado del primitivo edificio el techo pintado por Lucas Jordán.

Del aspecto interior que presentaba originalmente el Salón del Casón, nos podemos hacer idea por un dibujo



de 1708 hecho por Robert de Cotte, y conservado en la Biblioteca Nacional de París que publicó Bottineau (266). La habitación tiene cinco divisiones en cada uno de los lados mayores que daban a los jardines, y a cada uno de ellos corresponde, en el nivel superior, un hueco de ventana, con balcón interior, y, más arriba, en el arranque de la bóveda, una ventana de tamaño menor, abierta al interior por medio de lunetos en la bóveda, estos últimos son los únicos huecos originales conservados en la actualidad.

Las primeras noticias sobre la decoración del Casón, que es lo que aquí nos interesa, son, como hemos dicho, las de Palomino que describe las tres habitaciones del Casón (267). Años más tarde, Ponz elogia el Casón como la "obra más considerable del Retiro, así por su buena arquitectura exterior, aunque sencilla, ideada por el marqués de Crescenci, como porque Jordán, pintándolo al fresco, echó en él todo el resto de su habilidad" (268, señalando los daños que sufría el edificio por la humedad (269).

Ponz fue el primero también en recomendar la conservación de las pinturas y a su consejo se debe la primera restauración de la bóveda, hecha por José del Castillo (270), y los grabados de sus composiciones que estudiaremos más adelante.

Ceán, en 1800, al hablar del Casón, describe las tres piezas citadas por Palomino y Ponz (271).

Es en el siglo XIX cuando sufre el Casón los mayores daños de su historia.

Después de la invasión francesa quedaron arruinados muchos edificios del Retiro excepto el Casón y quizás por ello, el Salón principal sirvió en 1834 como Salón de Sesiones del Estamento de Próceres, para lo cual se borraron los frescos de las salas adyacentes y la decoración bajo la cornisa que representaba las hazañas de Hércules en el salón principal (272), quedan pues bárbaramente mutilados los frescos de Jordán.

También el el siglo XIX se amplió el edificio con crujías laterales y se hicieron las fachadas de oriente y occidente ( 273) lo que ha permitido la mejor conservación del techo de Jordán y la imposibilidad de reconocer el proyecto original de Carbonel para el Casón.

Las pinturas que se salvaron en 1834 sufrieron después varias restauraciones.

En 1878 el edificio del Casón se destinó a Museo de Reproducciones Artísticas y en 1880 se encargó la restauración de sus pinturas murales al pintor Germán Hernández, según se indica en el primer catálogo del museo, editado en 1881 (274 ).

En el presente siglo se hizo una nueva restauración de las pinturas, en 1918-1932, por José Garnelo

(275) y más modernamente, después de 1959, se han vuelto a restaurar, esta vez por un equipo del Museo del Prado, bajo la dirección de Manuel Pérez Tormo (276 ).

Entre las pérdidas y las restauraciones que han alterado el proyecto original de Lucas Jordán -como veremos oportunamente-, el conocimiento directo que podemos tener en la actualidad de la obra del Casón se limita a parte del techo de su sala principal. No obstante, las pérdidas pueden subsanarse parcialmente -sobre todo a efectos de estudios iconográficos- gracias a los grabados que se hicieron de las pinturas en el siglo XVIII.

La idea de grabar esta obra de Jordán fue lanzada por Ponz como el mejor medio de difundir las obras de arte que España conservaba ocultas, señalando como de mayor interés, las pinturas del Casón. Gracias a su intervención se procedió a copiar las pinturas de Jordán y a grabarlas al aguafuerte.

Las copias de las pinturas y los dibujos para los grabados corrieron a cargo del pintor José del Castillo y las planchas fueron hechas por Juan Barcelón y Nicolás Barsanti, dándose la coincidencia de que todos los grabados conservados corresponden, precisamente, a las partes perdidas del Casón, por lo que estas reproducciones son hoy doblemente valiosas.

De José del Castillo se conservan actualmente en la Academia de San Fernando nueve pequeños lienzos con

las copias de los trabajos de Hércules borrados en 1834 (277).

También existe en el Casón una copia de la parte central del techo del Salón, hecha ya seguramente a finales del siglo XIX (278).

De los grabados quedan en la Calcografía Nacional 16 correspondientes a la serie de los Trabajos de Hércules del gran salón y 6 correspondientes a la antecámara (dos mediospuntos de la Guerra de Granada y cuatro pechinas con las Partes del mundo).

Con todo esto y, naturalmente, las pinturas y los dibujos originales conservados, ha de realizarse actualmente el estudio de la obra de L. Jordán en el Casón del Retiro (279).

Las pinturas fueron hechas hacia 1697 y la descripción más próxima a su terminación es la de Palomino (1724) quien, en el apartado correspondiente a Lucas Jordán, justifica el papel protagonista de Hércules en la conquista del Toisón, representada en el techo (280).

Después de él, Ponz (281) y Ceán (282) repiten lo mismo, es decir, se representa a Hércules como conquistador del vellocino, cosa que han repetido las descripciones del siglo XIX (283).

Es precisamente el traspaso a Hércules del protagonismo de la conquista del vellocino de oro, lo primero que llama la atención de aquellos que quieren informarse sobre lo representado en el Casón.

La expedición de los argonautas al mando de Jasón y la conquista del vellocino de oro por éste es uno de

..

los ciclos más largos y conocidos de la mitología clásica. Según las fuentes clásicas, Jasón, para recuperar el reino de su padre, que su tío Pelias retenía indebidamente, debía: entregar antes a éste el vellocino de oro del carnero que salvó a Frixo y que se encontraba en la Cólquida. Para ello Jasón llamó a los mayores héroes de su tiempo (Hércules, Teseo, Meleagro, Cástor y Pólux (284 ), y Atalanta, también encargó a Argos la construcción de la nave -bautizada con el nombre del constructor- que les llevaría hasta la meta y que daría nombre a los célebres expedicionarios: argonautas. Una vez en la Cólquida, Jasón, con la ayuda de Medea, consiguió apoderarse del vellocino de oro que llevó finalmente a su patria.

Hércules figura en la lista de los argonautas que da Apolodoro pero hay confusión en lo que se refiere a su participación en la empresa final y, desde luego, no figura nunca como conquistador del vellocino de oro (285 ).

Pero antes de entrar en el estudio de la iconografía del techo del Casón, recordemos algunos datos sobre la orden del Toisón.

La Orden del Toisón, como es sabido, fue traída a España por Carlos V, heredero del ducado de Borgoña donde Felipe el Bueno la había fundado en 1430. Felipe de Borgoña había recogido el propósito de su padre, Juan

sin Miedo, de recuperar Tierra Santa a los infieles y eligió para su orden la historia de Jasón que tuvo que conseguir el vellocino para recobrar el reino usurpado por su tío. "Jason's quest was apparently equated with that of the knights of the Order -the recovery of the Holy Land still in the hands of the Turks" (286).

Por esta causa Jasón se hizo popular en la corte de Borgoña donde aparecieron las obras de Raoul Le fèvre Jason, Michaut Taillevent Le songe de la Toison d'or y Guillaume Fillastre La Toison d'or (287 ).

El propósito del fundador de la orden fue pues -como era tradición en la Casa de Borgoña- de carácter religioso: la gloria de Dios y la defensa de la religión cristiana como recuerda la inscripción de la tumba del duque de Dijon: "Pour maintenir l'Eglise qui est de Dieu maison/ J'ai mis sous le noble Ordre, qu'on nomme la Toison ( 288).

La finalidad religiosa de la Orden chocaba en cierto modo con el origen pagano de la divisa y, bien por esta causa, bien por las alusiones desagradables que la deslealtad de Jasón, reflejada en su historia, proporcionaba a la política de Borgoña, el obispo de Chalons y canciller de la Orden, Jean Germain, comenzó a identificar el Toisón con la zalea del Gedeón bíblico, que Dios hacía aparecer mojada o seca para comunicar al caudillo israelita su futura victoria sobre el enemigo

(Jueces 6 36-40). Este hallazgo del obispo de Chalons hizo que a partir de entonces se tomara como referencia del origen de la orden a Jasón y Gedeón desplazando el héroe bíblico al mitológico en los textos (289).

De esta forma se cristianizó a Jasón, labor no muy lejana a lo que se había hecho con el Ovidio "moralizado" y a lo que solían hacer los moralistas con alegorización de la mitología. Esta persistencia de la visión medieval ha sido señalado también por Seznec: "This very partnership, bringing out as it does the parallelism between sacred and profane, serves admirably to illustrate the persistence of the medieval point of view" ( 290).

Así pues, el origen de la orden del Toisón en el país de su fundación estaba vinculado a la mitología a través de Jasón. Hércules, muy conocido también en la corte borgoñona y ensalzado como fundador de la familia (291), no aparece sin embargo relacionado con la conquista del vellocino de oro.

En España, por el contrario, Jasón era un personaje bastante extraño.

En el capítulo de Perseo veremos la confusión que se da en el Libro de los Exemplos (siglo XIV), entre ambos héroes, llamando a Jasón hijo de Júpiter y atribuyéndole las aventuras de Perseo. Esta confusión y desinterés siguió incluso después de introducida y apreciada en España la orden del Toisón, y, si la presencia de la Casa de Austria en España ocasionó, como hemos visto, una revalorización del Hércules hispano por influencia de la

de la Casa de Borgoña, la introducción de la Orden del Toison no supuso, por el contrario, el menor aumento de interés por Jasón y su historia.

Así, algunos historiadores del siglo XVI, que, como vimos más arriba, admitían los personajes mitológicos como trasposición de personas que existieron históricamente, al llegar a Jasón lo mencionan solo marginalmente, como compañero del Hércules Tebano (292) o confunden su historia: "Se había hecho una fusta grande llamada Argos "en que se metieron muchas personas principales de Grecia para caminar aquella jornada: y entre ellas vno nonbrado Jason, que tambien juntamente con Alceo, fue tenido por capitán principal de todos." ( 293 ).

En 1546, al escribir Juan Bravo El vellocino de oro y la historia de la Orden del Toison -traducción de la obra latina de Alvar Gómez- el autor dice que la obra la escribe "para saber el origen de la distinción que trae el emperador" y el origen lo encuentra en la Sagrada Escritura cuando Gedeón dice a Dios: "La señal que el señor pide es en un vellocino de lana que por prenda de la victoria os demando" ( 294 ), incluyendo también un discurso que había pronunciado Felipe de Borgoña, el fundador de la Orden, rechazando precisamente a Jasón; en él, Felipe dice con palabras de Gedeón: "Y qualquiera que dessea aver galardón de hermosa honra y fama: subir al cielo por claros hechos y por obras hon



rese con este vellocino: y esta señal y sanctas armas del vellocino logrado con guerras dessee traer para que triumphe perpetuamente" (295): Al preguntar los caballeros de la Orden al duque si no recuerda a Jasón que luchó con muchos monstruos contestó éste que ciertamente era muy poderoso "mas porque la deidad de Júpiter a quien ellos adoravan por dios y assí lo honravan era falsa; y fueron subjectos al yugo del infierno donde agora están; no es razon que nuestra fee y religión christiana y orden este fundada en las hazañas y cosas destos... y Jupiter... perescio... y el Dragon no es otra cosa sino fabula del vulgo" (296 ).

Así pues, España se agrupó junto a aquel sector de escritores flamencos que desviaban la atención del paganismo de Jasón a la religiosidad de Gedeón.

A esto sin duda se debe el que Jasón no aparezca representado en ninguna de las obras españolas del siglo XVI examinadas por nosotros y sólo tengamos noticia de una obra del siglo XVII con la historia de Jasón ( 297).

En el siglo XVII la Orden del Toisón, mal acogida al principio en Castilla por considerarla "extranjera", había adquirido ya todo el prestigio de que gozaba en Flandes y se la tenía como algo propio y la mayor distinción de la Monarquía hispana. Por otra parte, los fines expresados por Felipe de Borgoña cuando su fundación -defensa de la Religión cristiana- coin-

cidían plenamente con las metas heredadas de los Reyes Católicos por los monarcas españoles. No es pues extraño que precisamente el último de los Austrias españoles, eligiera como decoración del mejor de sus salones, la representación del origen de la Orden del Toisón.

El techo del Casón del Buen Retiro está concebido, como es usual en pleno barroco, a manera de gran cielo abierto, en el que multitud de figuras pequeñas forman escenas independientes, aunque ligadas todas por un significado general.

La composición combina dos tipos de estructura usuales en la pintura de techos barroca; por un lado, la observada en los lados menores, la no limitación de las escenas, es decir, el arranque de la acción desde la base misma del techo, sin formas intermedias, manera empleada por Jordán en la Galería Medici de Florencia, por ejemplo; por otro, la limitación de la escena por una estructura de arquitectura fingida -recuerdo de la anterior "quadratura"- observada en los lados mayores, y usada después por Jordán en la sacristía de la catedral de Toledo, por ejemplo.

Las escenas principales se colocan así en ambos testeros de la bóveda y no en el centro de la misma, como había sido usual en la pintura renacentista.

La bóveda del Casón, de planta rectangular, es

tá iluminada por cinco ventanas abiertas en los lunetos de la bóveda, en cada uno de los lados mayores. Uniendo el vértice de los lunetos se extiende una balaustrada fingida que limita la pintura por esta parte. A partir de ella puede contemplarse, en altura, el espacio celeste.

Desde la balaustrada fingida hasta la cornisa, la superficie inferior está dividida por los lunetos, a los que rematan figuras de filósofos y sabios de la Antigüedad, pintados imitando mármol, y decorada por las figuras de las nueve Musas en los espacios intermedios de los lunetos.

El programa iconográfico del techo empieza pues con estas figuras de las Musas que, relacionadas de izquierda a derecha, a partir de la entrada actual de la sala, son: Erato (actualmente la única figura que está totalmente borrada y de la que solo queda el Cupidillo que la acompañaba), Terpsícore, Euterpe, Talia, Urania, Calíope, Polimnia, Melpomene y Clio. Cada figura dispone a sus pies de un pequeño basamento en el que va inscrito su nombre (solo falta el de Erato que tiene unas letras ilegibles pero que no parecen corresponder al nombre de la Musa). Al frente de todas ellas, es decir, a la izquierda de la primera, aparecía originalmente el dios Apolo que fue inexplicablemente sustituido por Pan en su "restauración".

Las Musas están perfectamente identificadas, no

solo por la inscripción que figura en su base, sino por los atributos específicos con que cuenta cada una de ellas. La iconografía de las Musas se fijó atendiendo minuciosamente las indicaciones de Ripa en su Iconologia, libro que sirvió de fuente primordial para toda la iconografía del techo del Casón.

Así, comenzando por Erato, la Musa dedicada al Amor, Ripa indica que ha de ser una figura graciosa, con una corona de mirto y rosas en las sienes, con una lira en la mano izquierda y un plectro en la derecha; junto a ella ha de aparecer un Cupido con una antorcha encendida (la única figura que queda en la actualidad). La presencia del mirto y las rosas está justificada, según Ripa, por la dedicación de Erato a las cosas del amor, la presencia del Cupidillo por su relación con Venus y la de los instrumentos musicales porque se lo atribuyen los poetas (298).

A Erato sigue Terpsícore, la Musa de la Danza. Según Ripa, ha de presentar un aspecto elegante, con una cítara en la mano "como para tocarla" y un tocado de plumas multicolores, entre las cuales han de aparecer las de garza (299 ).

Viene después Euterpe, la Musa de la Música, con un tocado de flores en la cabeza y dos flautas en la mano e instrumentos de viento a sus pies (300 ).

A continuación aparece Talia, la Musa a la que está encomendada la Comedia. Ripa recomienda represen-

"

tarla alegre, "como corresponde a la comedia", con una guirnalda de yedra en la cabeza, debida "a su prerrogativa sobre la poesía cómica", y con una máscara ridícula en la mano izquierda; también ha de calzar chan-clos, por ser el calzado usado antiguamente por los có-micos. La imagen pintada no tiene, como es fácil obser-var, la máscara en la mano y sí un objeto alargado en la derecha, sin embargo, la esta Musa precisamente se ha conservado el dibujo hecho por Jordán, en el que sí aparece representada exactamente como la describe Ripa ( 301), por lo que la imagen se rectificó después, en el momento de realizarla al fresco.

En el lado opuesto de la sala, la serie de Mu-sas comienza por Urania, la Musa de la Astronomía. Es-ta ha de ir vestida de azul con una corona de estrellas y la esfera celeste en la mano izquierda según Ripa ( 302). En la pintura del Casón la esfera ha sido sus-tituída por un libro de Astronomía, que sostiene un amorcillo; en este caso, al no conservarse el dibujo preparatorio, ignoramos si Jordán respetó las indica-ciones de Ripa en un primer momento.

La siguiente Musa es Calíope, Musa de la Poe-sía, que ha de tener la frente adornada con una cinta de oro "porque según Hesíodo es la más digna", en el brazo izquierdo guirnalda de laurel -por ser el pre-mio de los poetas-, y en el derecho apoyarlo sobre tres libros con los títulos de Odisea, Iliada y Enei-

da, las obras más famosas de poesía ( 303), exactamente igual a como está pintada en el Casón.

Tras Calíope viene Polimnia, a quien está encomendada la Retórica. Para la pintura del Casón se eligió la segunda versión de la Musa dada por Ripa, es decir, la que la presenta con el barbitón en una mano y una pluma en la otra ( 304).

La penúltima Musa es Melpomene, la encargada de la Tragedia. Se ha de representar grave y con un rico tocado en la cabeza, con cetros y corona alzada en la mano izquierda y con un puñal en la mano derecha, ha de ir calzada con coturnos "por ser el calzado usado antiguamente por los trágicos" y tener delante suyo, en el suelo, coronas y cetros ( 305). El llevar Melpomene un puñal y una corona y cetros se debe, según Ripa, a que la tragedia pasa más fácilmente de la felicidad a la desgracia, lo que se indica con ambos atributos de significado opuesto, colocados al mismo nivel.

Finalmente aparece Clio, próxima ya al testero de la sala. La Musa protectora de la Historia, debe estar adornada con una guirnalda de laurel "porque así como el laurel está perpetuamente verde, así la historia revive perpetuamente las cosas pasadas haciéndolas como presentes", en la mano derecha ha de sostener una trompeta "para demostrar los elogios que hace de todos los hombres ilustres", y en la izquierda un libro, que por fuera ha de tener el nombre de Tucídides, por ser

a él a quien se le atribuye la historia(306). Las indicaciones de Ripa en este caso, se han seguido puntualmente, salvo el nombre de Tucídides que no aparece en el libro que lee la Musa, pero que quizás fue borrado en algunas de las "restauraciones".

Junto a las Musas, y coronando cada uno de los lunetos, aparecen, como hemos dicho anteriormente, las figuras de dos filósofos o sabios de la Antigüedad, pintados en mármol fingido y colocados a los lados del vértice del luneto, aunque no en todos ellos. Actualmente se ven cinco parejas completas -algunas figuras en lamentables condiciones por antiguas restauraciones- estando los demás vértices, hasta completar el número de diez, ocupados por nubes, de las que, en ocasiones, emergen los pies de otra pareja de filósofos.

La identificación de los personajes es en este caso difícil, por la ambigüedad de atributos que comparten muchos de ellos ( 307 ). En descripciones antiguas se menciona siempre a Sócrates, Platón, Aristóteles y Arquímedes, siguiendo la cita de Palomino (308 ).

Tal vez se quiera aludir con el conjunto de Musas y Sabios a los inspiradores ideales y a los ejecutores reales de las Ciencias y las Artes en la Antigüedad, aunque es preciso observar que los "sabios" están representados como si fueran de mármol, es decir, decoraciones pertenecientes a otra realidad distinta del resto de los personajes.

Para estas figuras de Filósofos se conservan, en Valencia también, tres dibujos de Lucas Jordán, hasta ahora desconocidos ( 309 ) y que nos muestran estudios preparatorios para los frescos. Como podemos ver, cotejando dibujos y pinturas, se ha variado la ac titud, los atributos o la colocación de algunas figuras -aunque en algunos casos puede haber intervenido la labor "restauradora"- con respecto a la pintura de finitiva del salón.

Sostenido e inspirado por Apolo y las Musas se levanta el gran conjunto pictórico del techo del Casón, cuyo centro de interés se establece en <sup>los</sup> dos extremos de la bóveda que representan respectivamente, el Origen de la Orden del Toisón y el Poderío de la Monarquía Es pañola. A partir de estos temas se desarrolla un gran número de alegorías expresadas a través de figuras mitológicas y cuya interpretación detallada cuenta con algunos escollos.

En la cabecera principal del Salón (espacio primero que contemplaba el espectador que entraba des de el palacio en el siglo XVII, cuyo ingreso era opues to al único que existe actualemnte) estaba representa do el eje principal de toda la acción: la entrega a Fe lipe el Bueno por Hércules del vellocino de oro, que el duque de Borgoña va a colgar del gran coliar, fundan do así la Orden del Toisón, máximo galardón de la Casa de Borgoña primero y de la de Austria después. La esce



na ocupa el centro de la composición y sus protagonistas se encuentran sobre una elevación natural del terreno que les sirve de escenario. Felipe el Bueno se halla vestido con el armíño de la nobleza, y Hércules, identificado por la clava característica en la que se apoya, pisa la cabeza del dragón que, más abajo, en la serie de los Trabajos representada en los muros de la misma sala, se identifica como el dragón guardián de las manzanas del Jardín de las Hespérides, utilizando Jordán la misma iconografía para ambos casos.

El resto de las escenas que se incluyen en esta parte baja del testero aluden igualmente a hazañas de Hércules que cantan la virtud del antecesor mítico de la Casa de Austria y demuestran su colaboración en el triunfo del Bien.

Ocupando el extremo izquierdo del testero se representa la Gigantomaquia, acostumbrada alegoría de la lucha del Vicio y la Virtud. La Tierra, furiosa por la victoria de Júpiter sobre los Titanes, hijos suyos, instiga a los Gigantes, hijos de la Tierra igualmente, para que se levanten contra los olímpicos. Los gigantes acumulan rocas para escalar el cielo mientras sobre ellos caen los rayos del padre de los dioses y el ataque de Palas, asimilada a la virtud, que aparece con armadura, como todas las virtudes, y provista de lanza y frenos o riendas que recuerdan la necesidad de control. Un oráculo, sin embargo, había indicado que era

condición indispensable para vencer a los gigantes que, junto a los dioses, luchase un mortal y este es Hércules precisamente ( 310 ), que aparece arrojando al vacío a uno de los gigantes y gracias al cual se consigue la victoria total.

Correspondiendo a esta escena, y en el extremo opuesto del testero, aparece de nuevo Hércules en otra de sus hazañas, esta vez individual, la lucha con Anteo, hijo de la Tierra también y símbolo igualmente del Mal, como hemos visto anteriormente, a quien Hércules da muerte.

Más al fondo, y en segundo plano, aparecen Neptuno y Anfitrite con un cortejo de ninfas; la escena alude a las bodas felices del rey del mar y la nereida puesto que ella lleva sobre su cabeza la corona de oro y piedras preciosas que le regalara Venus para su boda ( 311 ). Tal vez pudiera pensar que la presencia del enlace feliz de los soberanos del mar, alude a las felices bodas de los herederos de Castilla y Borgoña, causa de la unión de las dinastías y de que el maestrazgo del Toisón pasara de Flandes a España.

Algo más adelante y detrás de Felipe y Hércules, se ve la nave Argos que llevó a los expedicionarios hacia la Cólquide en busca del vellocino.

En un plano superior y ocupando el espacio central, aparecen los distintos reinos heredados por la Ca

sa de Austria y colocados en el mismo orden en que aparecen en el escudo, esto es, en la parte superior, aparecen los reinos correspondientes a la herencia es pañola: Castilla y León, Aragón, Sicilia (los tres con sus cetros correspondientes) y Granada, el último reino que completó la Reconquista; más abajo, las po sesiones heredadas de los Borgoña: Austria, Borgoña, Alemania (con Falndes y el Tirol), Artois y Brabante. Al conjunto es al que se ofrece el collar de la Orden del Toisón formado por pedernales y eslabones, emblema de Juan sin Miedo y que su hijo Felipe el Bueno in corporó al Toisón, nuevo emblema de la Casa de Borgoña. El collar está sostenido por ninfas y a él acuden amorcillos a encender sus antorchas en el fuego de sus pedernales.

Sobre el conjunto de reinos se extiende a su vez una inmensa corona real a la que victorias y amorcillos adornan con olivo, el símbolo de la paz, y en cuyo centro aparece el sol que ilumina todas las pose siones austríacas.

El sol sirve de nexo de unión con el último plano de la representación: la gran bóveda celeste so bre la que se asientan los dioses.

En la bóveda celeste se marcan algunos de los signos del Zodíaco (Tauro, Géminis, Cáncer, Leo y Virgo), algunas constelaciones del hemisferio norte (Osa Mayor, Botero, Perseo, Casiopea (?), Pegaso, Ave, Ser

piente) y del sur (Ballena, Orión, Can, Argonautas, Hidra, Copa y Cuervo]. Sin embargo en ella se señala especialmente el signo de Aries, desplazado de su lugar habitual en el Zodiaco y colocado en el centro de la bóveda; Aries, como se recordará, es la figura caracterizada del cordero que proporcionó el vellocino de oro, según el relato mitológico, con lo cual, al señalar su importancia en el cielo, se alude igualmente a la glorificación de la Orden del Toisón.

Finalmente, como soberano del cielo aparece Júpiter, rodeado de los demás dioses del Olimpo. A su derecha están Juno, Venus, Minerva y algunas otras diosas de las que no se aprecian los atributos, y a su izquierda Marte, Mercurio, Saturno, Plutón y otros dioses masculinos. Desde el Olimpo y enviado por Júpiter, desciende el águila del dios con una corona de laurel en el pico con la que se quiere coronar el triumfo de la Orden y la labor de España.

Todo este conjunto es pues de una riqueza simbólica extraordinaria que se centra en dos puntos: primero la benevolencia del Cielo hacia la Orden, simbolizado por la corona que lleva el águila de Júpiter y el puesto principal dado a Aries en la bóveda celeste, y segundo, la finalidad de la Orden del Toisón, expresada a través de las hazañas de Hércules, el héroe que entrega el vellocino a Felipe el Bueno y también por el hecho de que la bóveda celeste y el Olimpo descan-

sen sobre la corona de la monarquía hispana, que resulta así el sostén terreno del mundo divino.

Pero todo esto visto hasta ahora sucede en un tiempo determinado, que, siguiendo el relato de la mitología, corresponde a las dos primeras edades de la Humanidad: la de Oro y la de Plata, las épocas más felices de la historia del hombre que aparecen representadas en los laterales de esta primera parte del techo del Casón. (312)

En el lado izquierdo está situada la Edad de Oro, expresada por medio de una serie de figuras alegóricas que vamos a examinar seguidamente.

Quizás el texto más bello para explicar la Edad de Oro sea el de Ovidio en las Metamorfosis :  
"La Edad de Oro fue la creada en primer lugar, edad que sin autoridad y sin ley, por propia iniciativa, cultivaba la lealtad y el bien. No existían el castigo ni el temor, no se fijaban, grabadas en bronce, palabras amenazadoras, ni las muchedumbres suplicantes escrutaban temblando el rostro de sus jueces, sino que sin autoridades vivían seguros. No había trompetas rectas ni trompas curvas de bronce, ni cascos, ni espadas; sin necesidad de soldados los pueblos pasaban la vida tranquilos y en medio de suave calma. También la misma tierra, a quien nada se exigía, sin que la tocara el azadón ni la despedazara reja alguna, por sí misma lo daba todo; y los hombres, contentos con alimentos pro-

ducidos sin que nadie los exigiera, cogían los frutos del madroño, las fresas de las montañas, las cerezas del cornejo, las moras que se apiñan en los duros zarzales, y las bellotas que habían caído del copudo árbol de Júpiter. Había una primavera eterna y apacibles céfiros de tibia brisa acariciaban a flores nacidas sin simiente. Pero además la tierra, sin labrar, producía cereales, y el campo, sin que se le hubiera dejado en barbecho, emblanquecía de espigas cuajadas de grano. Corrían también ríos de leche, ríos de néctar, y rubias mieles goteaban de la encina verdeante." (Met. I 89-112).

La figura elegida para representar esta Edad de Oro es la que Ripa describe en su Iconología: una joven rubia, sentada a la sombra de un haya (para expresar que entonces no había necesidad de vivienda), con un panal de miel en una mano y una rama de encina con bellotas en la otra (para indicar la benignidad de la naturaleza que daba alimento sin necesidad de cultivarla) ( 313 ). A sus pies un amorcillo muestra un ramo de encina.

Junto a la Edad de Oro se halla el viento (Céfiro apacible de Ovidio) que sopla suavemente sobre la tierra y a lo que alude también el amorcillo que sostiene un molinete, los animales de pluma que aparecen en la parte inferior y la mujer que acaricia las alas de un cupidillo, más a la izquierda (314). Detrás del

viento aparece un coro de ninfas con instrumentos musicales y delante de ellas la Abundancia, con su cornu copia llena de frutos para mostrar el aspecto benefactor de la vida.

Enfrente de la Edad de Oro, en el lado derecho del mismo testero, está representada la Edad de Plata.

Según Ovidio, la generación de plata era "peor que el oro, pero más valiosa que el rubicundo bronce. Júpiter empuñó la duración de la primavera antigua, haciendo que el año transcurriese, dividido en cuatro tramos, a través de inviernos, veranos, otoños inseguros y fugaces primaveras. Entonces por vez primera fueron las semillas de Ceres enterradas en largos surcos y gimieron los novillos bajo la presión del yugo." (Met. I 113-124).

De nuevo la imagen elegida para representar la Edad de Plata es la que da Ripa en su Iconología, con muy ligeras variantes. La Edad de Plata, según Ripa, debe representarse por una joven sentada junto a una campana, vestida de plata, con perlas en la cabeza, la mano derecha apoyada en el arado y sosteniendo en la izquierda un manojo de espigas (315). En el techo del Casón se sigue esta iconografía pero sustituyendo la campana por la figura de la Benignidad que extiende su manto y vierte su leche sobre Hércules y que se representa también según las indicaciones de Ripa (316). El grupo se completa con un amorcillo que esparce mone

das de plata a los pies de la figura principal.

La alegoría de la Edad de Plata se continúa con dos grupos de figuras. El primero compuesto por cuatro matronas, quizás aludiendo a las cuatro partes del mundo como se ha querido ver por la cabecita de toro que una de ellas lleva sobre la frente y que, naturalmente se referiría a Europa (317), y el segundo representado por las cuatro Estaciones y el Tiempo (318); y para completar la escena dos ninfas, un amorcillo con espigas y otro con uvas, primeros productos del cultivo de la tierra.

Una vez más, podemos comprobar con las figuras del Tiempo y las Estaciones, como se siguieron los consejos de Ripa. La Iconología indica que el Tiempo ha de estar representado por un viejo con alas, cubierta la cabeza con un velo verde y con un círculo (tiempo que gira siempre) o serpiente que se muerde la cola (año que siempre se repite) en la mano. Las Estaciones por su parte, habían de representarse o por una joven adornada con guirnaldas de mirto y flores y acompañada de una figura juvenil (niño en el Casón) para la Primavera, una mujer robusta coronada de espigas para el Verano, una mujer madura adornada con pámpanos y cornucopia de frutas en la mano para el Otoño (en el Casón es sustituida por la figura de un hombre) y una mujer vieja vestida de pieles para el Invierno (en el Casón sustituidas las pieles por una corona de ramas secas) (319).

Correspondiendo a este fragmento del techo del

"



Casón se ha conservado un dibujo de Lucas Jordán, perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 7946) (320) y que es un esbozo para los dos grupos de figuras últimamente comentadas e incluye además el nombre de algunas alegorías, escrito al lado del personaje.

En el primer grupo de cuatro mujeres la actitud es semejante a la de la pintura, distinguiéndose aún más los atributos de una de ellas (la que se adorna con una pequeña cabeza de toro). Junto a esta figura de primer plano aparece escrito "Fiori" y algo ilegible con la sílaba "pri...". El segundo grupo tiene mayores diferencias entre lo representado en el dibujo y la pintura, habiéndose variado el número de figuras y la composición del grupo.

En el dibujo se señalan cuatro figuras en actitudes semejantes a las cuatro del primer plano de la pintura, y el Tiempo sobrevolándolas; los nombres que aparecen escritos son el de "Primavera" para una de las del primer plano y "Estate" para una de las que revolotean en el fondo y que en la pintura definitiva no tienen atributos que pudieran identificarlas como tales.

Con esto se completa la parte más extensa e importante del techo del Casón.

En el testero opuesto, la escena representada es de menor extensión. El conjunto está encuadrado por dos arquitecturas paralelas que aparecen a modo de grandes pilares. En el centro de la composición aparece la Monarquía Española como una bella matrona, mostrando los cuatro cetros de sus reinos, sentada sobre la esfera terrestre, muestra de la amplitud de sus dominios y elevada sobre unas gradas similares a las que conducen al trono. A su lado un amorcillo muestra una cartela con el lema "omnibus unus". A sus pies, sobre las gradas, aparecen representados todo lo que está sometido a su dominio: la herejía (dragón), el poder temporal (león con cetro), los reinos (armiños y coronas) las riquezas (joyas y objetos de oro y plata) y los representantes de varios pueblos que, en actitud sumisa, se presentan ante ella: europeos, etíopes, eslavos y musulmanes, reyes, caudillos y soldados.

En los extremos del testero hay dos alegorías de la Paz. A la izquierda el Furor, según lo describe Ripa (Hombre con ojos vendados, que se sienta sobre las armas de la guerra) ( 321) se ve encadenado por la Prudencia (Minerva). A la derecha, armas, estandartes y tambores aparecen también abatidos y contemplados por uno de los reyes sometidos a España. En un segundo plano se destacan varios soldados que se dirigen hacia el trono de la Monarquía hispana enarbolando el estandarte con la cruz de San Andrés -patrón de la Orden del Toisón- llevando riquezas, o conduciendo prisioneros.

Sobre la figura de la Monarquía española aparece la Fama con la palma de la inmortalidad y la trompeta que ha de difundir sus excelencias y alrededor una serie de figuras alegóricas, que forman una corona simbólica y que representan los bienes que produce el buen gobierno de España, entre los cuales están la Concordia -una vez más siguiendo las indicaciones de Ripa, es decir, con su manojó de varas fuertemente atado en la mano para indicar que "ciascuna per se stessa e debile ma tutte insieme sono forte e dure" (322)- la Piedad y algunas otras no identificadas todavía (323).

La escena correspondiente a este testero se desarrolla bajo la égida de las Edades del Hierro y del Bronce, quizás por ser precisamente las guerras, lo característico de ellas, lo vencido por la Monarquía española.

A la derecha y correspondiendo con el grupo de prisioneros que avanzan hasta España, aparece la Edad de Bronce que según Ovidio era "más cruel de carácter pero no por eso criminal" (Met. I 125-127). La figura que la representa es una joven de aspecto fiero, armada con casco cuya cimera es una cabeza de león y lanza en la mano derecha, también según la descripción de Ripa (324), a sus pies un amorcillo porta un hacha.

Junto a esta figura, y correspondiendo ya al lateral derecho del techo aparecen dos grupos de figuras que se encaminan hacia la Edad del Bronce.

El grupo más importante, el más alejado, está formado por el Terror, Minerva, Marte, la Ira y una joven con una corneja y una lechuza. De nuevo la identificación de las alegorías es posible gracias a la descripción de Ripa que recomienda representar al Terror como "una figura humana con cabeza de león y lanza en la mano" ( 325), lanza sustituida por un látigo en la pintura de Lucas Jordán; para la Ira recomienda Ripa una joven armada que lleve por cimera una cabeza de oso de la que salga una llama y sostenga en la mano derecha una espada desnuda y en la izquierda una antorcha encendida (326), es decir, exactamente como la representa Jordán en el techo del Casón.

Correspondiente a este grupo del techo se conserva en los Uffizi (nº 6698) un dibujo de Lucas Jordán que muestra una primera idea del pintor para este grupo ( 327). En él aparecen los personajes principales con la excepción de la mujer que vuela bajo Minerva en la pintura. El dibujo tiene un elemento de importancia iconográfica al llevar escritos en él los nombres de los personajes más importantes "Terror", "Ira", los nombres de los pájaros que vuelan junto al grupo "cornacchia" y "cevetola" y las indicaciones de los objetos que han de llevar los amercillos "arme".

Precediendo a este grupo y completando el espacio restante hay una serie de amercillos llevando armas, una harpa que penetra en las nubes de la Edad del Bronce (328) y un grupo de tres figuras alegóricas difíciles de iden-

"

tificar.

Finalmente, a la izquierda de la Monarquía española, aparece la peor de las Edades, la de Hierro: "De repente irrumpió toda clase de perversidades en una edad de más vil metal; huyeron la honradez, la verdad, la buena fe y en su lugar vinieron los engaños, las maquinaciones, las asechanzas, la violencia y la criminal pasión de poseer"... "el precavido agrimensor señaló con largas líneas las divisiones de una tierra que antes era común como los rayos del sol y como los aires... Y ya había aparecido el hierro dañino y el ojo más dañino que el hierro; apareció la guerra, que combate valiéndose de ambos y con mano sangrienta blande las armas que tintinea" (Met. I 127-144)

Ripa recomienda representar la Edad de Hierro como una joven con armadura de hierro, de aspecto horrible, en cuyo casco aparece una cabeza de lobo, en cuya mano derecha tiene una espada desnuda y en la izquierda un escudo en el que está pintado el Fraude (figura con cara de hombre justo y cuerpo de serpiente con varios ramales) (329). Esto exactamente es lo que ha pintado Jordán en el techo del Casón aunque sustituyendo la espada recomendada por Ripa por una guadaña. A los pies de esta figura aparece también un amorcillo que lleva la espada suprimida más arriba.

Correspondiendo a la figura de la Edad del Hierro tenemos también un dibujo preparatorio de Lucas Jordán, que pertenece al Museo del Prado y que era desconocido

hasta ahora ( 330 ). En él aparecen la Edad de Hierro y el amorcillo con los mismos atributos que en la pintura aunque ~~combi~~ cambiando ligeramente la disposición del amorcillo.

El espacio correspondiente a la Edad del Hierro se completa por el lateral izquierdo del techo con un gran grupo de figuras que representan el Triunfo de la diosa Tierra, identificada con Ope o con Cibeles, como es sabido.

En una gran carroza, tirada por dos leones, aparece sentada una matrona con una llave en la mano, a quien la Noche ofrece una corona de torres. En la parte delantera va erquido un viejo guerrero con casco y lanza. A los lados van ninfas con guirnaldas de frutas, amorcillos con tímpanos y címbalos y un ~~guerre~~ guerrero.

Ripa, al hablar de los Elementos, ofrece la descripción del Carro de la Tierra con iconografía casi exacta a la que aquí se observa. El texto explica la presencia de algunos elementos, por ejemplo la llave que se le da como atributo a la tierra "porque en invierno se cierra y esconde" según el texto de San Isidoro, o los leones que tiran de su carro porque sus figuras asemejan la tarea del agricultor, ya que los leones borran sus huellas con la cola igual que el agricultor hace con la tierra al sembrar ( 331 ).

Sin embargo esta vez es más útil el texto, mucho más amplio, de Cartari, quien designa a la diosa Tierra como la Gran Madre, también conocida como diosa Ope. El

"

famoso manual italiano explica no ya los atributos de la Tierra (332) sino también la presencia de los demás personajes a su alrededor. Así por ejemplo, el que va al frente del carro es uno de los Coribantes, sacerdotes de la diosa "li quali quivi stanno dritti, et armati, vogliono mostrare, che non solamente i coltivatori della terra, ma quelli anchora, che alle città et a Regni sono sopra, non hanno da sedere, ne da starsi in otio, ma che deve ciascheduno pigliare le sue armi, chi per coltivare la terra, chi per difendere la patria" ( 333), que van por tanto armados con casco, escudo y lanza. También son característicos de Ope los tímpanos y los címbalos (especie de tambores y platillos como se ve) que llevan los amorcillos y también las guirnal<sup>das</sup> que le ofrecen las ninfas porque "gli antichi ghirlande a questa Dea talhora di quercia, perche cosi vivevano già i mortali delle ghiande prodotte da lei, come vivono higidì del grano, e di gli altri frutti che la medesima produce" ( 334).

Para este grupo de Cibeles existe también un dibujo previo de Jordán, perteneciente hoy al Museo Metropolitano de Nueva York (335). El dibujo es muy similar al fresco sin variación iconográfica que interese.

Detrás de este grupo de Cibeles y sirviendo de unión con la figura de Baco colocada ya muy próxima a la bóveda celeste, queda un pequeño grupo formado por cinco figuras. En el grupo se pueden distinguir perfectamente cuatro figuras femeninas y un amorcillo que sostiene un

gran ramo.

A este grupo precisamente debe corresponder el último de los dibujos conocidos de Jordán para el Casón. La obra pertenece al Museo del Prado (F.A.680) y ya fue identificada por Ferrari y Scavizzi (336 ). En él aparecen cinco mujeres, una de ellas recostada y coronada de flores o pámpanos, tal vez se trate de un bacante puesto que también aparece una pantera, el animal característico de Baco, como es sabido. El dibujo no concuerda en detalle con la imagen que ofrece el fresco y es de todos los conocidos el más alejado de lo que después representó en la pintura definitiva. No obstante, la aparición en el extremo superior izquierdo de un sector de círculo oscuro, ha hecho pensar en la proximidad del grupo a la esfera celeste representada en el centro de la bóveda del Casón, esta vez sí coincidente con la pintura definitiva.

La decoración pictórica del Casón del Buen Retiro se completó con la serie de los Trabajos de Hércules representados en las paredes de la sala.

Estos frescos de Jordán desaparecieron en el siglo XIX, como hemos visto anteriormente, y nuestro conocimiento de los mismos es por tanto muy limitado. Afortunadamente se siguió el consejo de Ponz y se grabaron algunas de las obras hechas por Jordán en el Casón, entre ellas los trabajos de Hércules ahora perdidos, gracias a lo cual podemos estudiarlos hoy.



Las historias de Hércules fueron grabadas por Juan Barcelón y Nicolás Barsanti (337) según dibujos de José del Castillo. De este último artista se conservan también, en la Academia de San Fernando, nueve óleos, copias de los frescos de Jordán considerados como apuntes para el grabado y cuyas imágenes se corresponden efectivamente con toda exactitud (338). Dado que la serie de grabados es más completa nos referiremos continuamente a ella en nuestro estudio.

Según las noticias transmitidas, las hazañas de Hércules estaban pintadas en las paredes del Casón "desde la cornisa abajo hasta la barandilla" (339), es decir, hasta el nivel de los balcones interiores del salón, según hemos visto se le encargó en su día a Carbonei. Ponz dice que las fuerzas de Hércules estaban representadas "en un gran friso" y Amador de los Ríos habla de "doce entrepaños de las fenestras de una a otra parte" (340).

El aspecto interior del Salón en el siglo XVII, lo conocemos gracias a un dibujo de Robert de Cotte, hecho en 1708 y conservado en la Biblioteca Nacional de París (341). La sala tenía cinco puertas en cada uno de los lados que daban a los jardines, es decir, los mayores, con cinco balcones superiores, correspondientes a cada uno de los huecos inferiores y cinco ventanas en los lunetos de la bóveda -los únicos huecos conservados actualmente. Los balcones contaban además con unas amplias molduras a modo de marcos que llegaban prácticamente hasta la cornisa por la parte superior, por lo que

las pinturas podrían considerarse tanto un gran friso interrumpido por los balcones como una serie de pinturas "entreventanas". Los lados mayores ofrecían seis de estos espacios intermedios, es decir, la posibilidad de representar doce historias y, puesto que los grabados conservados son 16, es de suponer que las cuatro pinturas restantes se dividirán a dos por cada uno de los lados menores, a ambos lados de las puertas.

Las pinturas se realizaron imitando tapices colgados de la pared por lo que en todos los grabados aparece la cenefa que simula el remate superior del paño, en cuatro se ven los dobleces laterales y en uno solo los dobleces de ambos lados (342).

Ferrari y Scavizzi indican en su obra sobre Lucas Jordán que la idea de representar las historias simulando tapices, le debió ser impuesta al pintor por la Corte española que, probablemente por influencia árabe, gustaba de adornar sus residencias con ricos paños de tapicería (343).

Las historias de Hércules representadas en el Casón, según los grabados, son las siguientes: 1) Hércules en la cuna, 2) Hércules recibe los dones de Minerva, Mercurio y Vulcano, 3) Hércules ahoga al león de Nemea, 4) Hércules mata la hidra de Lerna, 5) Hércules apresa a la cierva de Cerinia, 6) Hércules lleva el jabalí de Erimanto, 7) Hércules mata las aves de Estinfalia, 8) Hér-

cules lucha con el toro de Creta, 9) Hércules entra en el infierno en busca de Alcestis, 10) Hércules devuelve Alcestis a su esposo Admeto, 11) Hércules mata a Gerión 12) Hércules mata al dragón del Jardín de las Hespérides 13) Hércules mata al águila que devora el hígado de Prometeo, 14) Hércules apresa al Cerbero, 15) Hércules transporta a los Cércepes, y 16) Hércules despeña a Licas.

Los episodios elegidos corresponden pues a toda la vida del héroe desde su primera hazaña en la infancia, hasta la última realizada poco antes de morir. Algunos de los trabajos corresponden a los doce "canónicos" y otros fueron hechos por Hércules al margen de las órdenes de Euristeo, es decir, corresponde a los llamados "parerga". Aunque algunas de las historias son usuales en los ciclos de Hércules, otras son de rarísima iconografía ( 344).

La selección no obstante, estaba encaminada a demostrar el extraordinario valor de Hércules ya desde la cuna (vinculado pues a su concepción y por tanto al linaje), la distinción que le hacían los dioses (Mercurio Vulcano y Minerva ofreciéndole sus dones), las hazañas que resaltaban su lucha contra el Mal (trabajos con distintos monstruos azotes de la humanidad) y el favor que él dispensaba a los personajes desvalidos (Admeto y Prometeo por ejemplo). Todos estos aspectos eran de fácil trasposición, en un lenguaje alegórico, al linaje del rey, a la predilección que le dispensaba la Providencia, a su lucha contra la herejía y a la clemencia y bondad de su

reinado ( 345).

Este acento sobre las calidades del linaje del rey tiene especial importancia en el reinado de Carlos II en el que la sucesión real fue siempre uno de los mayores problemas y se presenciaba ya la disputa de Francia y Austria por la corona española.

Las fuentes literarias de las historias de Hércules representadas en el Casón son numerosas, sin que pueda señalarse una obra específica que recoja la misma sucesión de las historias y que hubiera podido ser utilizada como única fuente iconográfica por el inventor del programa.

Aquí hemos de recordar la obra de Fernández de Heredia, Trabajos y Afanes de Hércules, citada a propósito de los Hércules del Salón de Reinos, pero escrita en 1682, es decir pocos años antes de la época que nos ocupa ahora ( 346).

La obra no es una narración más de la vida de Hércules sino que presenta cada una de sus aventuras -no sólo los doce trabajos canónicos- como una empresa a través de la cual se ofrecen lecciones morales y políticas ( 347). Al iniciar el capítulo de cada trabajo se coloca una ilustración en la que los personajes van vestidos a la moda del siglo XVII (348).

El libro va dirigido a Carlos II "el mayor Monarca el mayor Héroe del mundo" y en la dedicatoria al Duque de Medinaceli y Alcalá, por cuya mediación se ofrece la

obra al rey, dice el autor: "Los Trabajos de Hércules ofrezco a los pies de su Magestad, por mano de V.Excelencia, para que vea en este lo que han padecido los mayores Heroes del mundo; y como V. Excelencia en su Trono ocupa el lugar de Alcides, para que consuelen sus afanes aquellos trabajos, no siendo menos formidables los Monstruos con que lidia cada día, que como hidra, cortada una cabeça renacen otras..." (349).

Antes de comenzar la obra se incluye una "cronica logía sucesiva de los reyes de España por la casa de Austria", y en ella, se establece la sucesión desde Hércules, rey de España, hasta Carlos II, a través de los reyes de Troya, Francos, Altemburgo, condes de Habsburgo y archiduques de Austria, hasta Felipe I, señalando de esta forma su descendencia directa. En la dedicatoria se dice también: "Esta fabrica, aunque humilde de mi obra, se debe a los Troncos Imperiales de V. Magestad, por ser Hercules su Petrucio, hijo de Júpiter... Fuera lisonja à un particular, pero à V.M. que es Corona de los mortales su Deificación, y Imperial Prosapia" (350), es decir, se justifica la atención prestada al héroe por los vínculos familiares con el monarca.

Fernández de Hérédia en su presentación "al letor" explica la utilidad actual de la historia de Hércules y dice que ilustra los trabajos de Hércules, el mayor héroe del mundo, "con exemplos de otros y sentencias, para que viendo vencidos casi imposibles, se animen los Prín

cipes à empresas mayores, llevados ya de la dulçura de las fabulas, ó de las verdades de sus hazañas" (351)

Los trabajos que se incluyen son muy numerosos pues recoge lo narrado de muchas fuentes dispersas, como el mismo autor indica.

Dado el carácter emblemático del libro nos interesa resaltar algunas de sus imágenes.

El primero de los trabajos de Hércules, según Fernández de Heredia, fue el nacer; la imagen del nacimiento de Hércules lleva el lema "In tenebris lux" (352), palabras que indican la misión salvadora del niño recordando la frase del evangelio de San Juan (1-5) a propósito del nacimiento de Cristo.

También se explica la significación de algunos monstruos: "la hidra lerneá es símbolo de inquietas sediciones que cortada una vid popular renacen otras" (353).

Llegado el episodio de Gerión, representado en la correspondiente viñeta como tres reyes independientes, y siguiendo el texto de los historiadores españoles, dice: "El escollo mas duro, era la vnion de los tres hermanos Geriones, hijos del primer Gerion, que ocupó España, que fingió el Grecismo, ser un gigante, y tener tres cabeças, y tres cuerpos con un coraçon" (354 ).

Como puede verse con estos ejemplos la obra de Fernández de Heredia era un buen manual para leer "correctamente" los trabajos pintados en el Casón, aunque el es-

"

critor relacione muchísimas más hazañas que las representadas por Jordán y no mencione, por el contrario, algunas de las elegidas para el salón, por lo que no puede hablarse de fuente directa inspiradora de las pinturas. De todas formas, creemos que la obra y la personalidad del autor (era caballero de Alcántara y miembro del Consejo Real de Aragón, como hace constar él mismo en la portada de su obra) son buenos exponentes del medio en que surgió el programa del Casón y de los factores que ayudaron a la Corte, destinataria de las pinturas, a interpretar adecuadamente las imágenes.

Así pues, como puede observarse, el ciclo de pinturas del Casón del Buen Retiro es un complejo programa iconográfico centrado en la exaltación de los Austrias, como medio de exaltar a Carlos II y a la Monarquía hispana, su linaje, su poder y sobre todo, su misión.

Se comienza por el origen mítico de la dinastía representado por el legendario Hércules, cuyas hazañas se muestran detalladamente en las paredes de la sala y se continúa con gran despliegue en la bóveda inspirada por las Musas de su zócalo.

En la bóveda se representan dos trabajos de Hércules realizados en ayuda de la divinidad (su contribución a la lucha contra los gigantes y la matanza de Anteo engendrado por la Tierra por odio hacia los dioses) y alegóricos del papel de España en la Cristiandad (355); en la parte central se muestra la relación de Hércules con la Casa de Borgoña y la fundación de su máximo galardón

la Orden del Toisón (entrega del vellocino de oro a Felipe el Bueno antecesor de los Austrias), orden fundada precisamente para expulsar de Tierra Santa a los herejes que la poseían injustamente, como hemos visto anteriormente ( 356). Este galardón es otorgado primeramente a la Monarquía Española (representada por todos sus reinos y posesiones) como homenaje a su misión pacificadora (corona real adornada con olivo), a su grandeza (sol que ilumina todas sus partes) y a su labor en defensa de la Religión y por tanto de la Divinidad (corona que sostiene la esfera celeste y el Olimpo). La eficacia de la misión de España y de la Orden es también reconocida por los dioses que glorifican a Aries (el carnero del que se extrajo el Toisón) colocándolo en posición principal en la bóveda celeste y enviando el premio a la Monarquía Hispana con el emisario acostumbrado del padre de los dioses (corona de laurel llevada por el águila de Júpiter (357).

Todas estas escenas alusivas a tiempos de gloria y esplendor se enmarcan en las dos edades más felices de la Tierra, la de Oro y la de Plata representadas en los laterales del techo correspondientes a este testero.

En la parte opuesta de la bóveda se alaba el poder de la Monarquía Hispánica (esta vez representada solamente por los reinos hispánicos cuyos cuatro cetros muestra la figura que la representa) que se extiende por toda la tierra (esfera puesta a sus pies) y se manifiesta por los enemigos a ella sometidos: la Guerra (Furor bélico encadenado y abatido por la cruz de San Andrés, emble



ma también de la Casa de Borgoña), la Herejía (dragón) el Poder Real (león con cetro y armiños), la Riqueza (joyas y objetos de metales preciosos) y los distintos pueblos representados por gentes de diversas razas (europeos, asiáticos, etíopes y musulmanes) y de distinta condición (reyes, capitanes jefes y esclavos). Se manifiesta igualmente por las virtudes que adornan esta monarquía (Concordia, Piedad y otras no identificadas que forman círculo a su alrededor), por la Fama que las difunde y por el papel único que corresponde a España frente a las fuerzas del Mal (cartela que muestra el amorcillo con el lema "unus omnibus").

Estas escenas que aluden a la misión salvadora de España en una época de pesadumbre y tristeza se encuadran en las dos edades peores de la humanidad, la de Hierro y la de Bronce, completadas por otras escenas (Triunfo de la diosa Tierra y Avance de la Guerra y otras calamidades), cuya presencia no es posible explicar con precisión por el momento, pero que sin duda cierran con sabiduría la clave simbólica de todo el techo (358).

En cuanto al autor del programa iconográfico del Casón, nos es aún desconocido. Sabemos que en España los programas le eran suministrados a Jordán por teólogos generalmente (aunque es cierto que la mayoría de las obras de envergadura hechas por Jordán en España fueron religiosas), teólogos que le "dictaban lo que había de representar minuciosamente (359) y cuyas órdenes motivaron las quejas del pintor cuando realizaba los te-

chos de El Escorial y la sustitución de los clérigos por Palomino según nos transmite él mismo: " (Lucas Jordán) aburrido de las ideas, o asuntos, que en His toria sagrada (en que no había, que sublimarse) le suministraba de orden del señor Carlos Segundo, cier to sujeto eclesiástico muy docto, le dijo a el Rey: Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia de la Pintura. Con cuyo motivo, Su Majestad mandó llamar a un sujeto de la profesión, en que concurría la circunstancia de las letras" (360). No obstante es difícil saber quien le asistió en el techo del Casón pues Palomino, en su descripción de la obra, nos da detalles suficientes para pensar que no fue él el "inventor" y probablemente la importancia de la función representativa del salón requirió la presencia, o al menos la colaboración, de alguna persona vinculada a la política española en aquel momento.

Quizás el conjunto aluda también a algún hecho concreto del reinado de Carlos II que particularice la alegoría total y que ha de estar relacionado con la Paz a quien se recurre frecuentemente a través de símbolos y alegorías y, dada esta circunstancia, es forzoso recordar la Paz de Ry~~s~~wick firmada con Francia en septiem bre de 1697, es decir, en fecha contemporánea a la realización de la pintura.

Los frescos de Jordán en el Casón del Buen Retiro corresponden a una obra de plena madurez del pintor. Se

ha señalado ya la nueva concepción decorativa que el artista expresa en esta obra, en la que ha abandonado el ilusionismo tipo Baciccia y parte de lo efectuado en la escalera de El Escorial, permaneciendo el recuerdo de la estructura de balaustre alrededor de la bóveda y la riqueza de las figuras y ropajes de tipo veneciano ( 361). Vitzthum por su parte, señala como la nueva estructura adoptada por Jordán hace pasar la pintura de ser un hecho intelectual (de lecturas sucesivas de imágenes, tipo Miguel Angel o Carracci) a ser un hecho sobre todo visual, sacrificando los detalles al efecto del conjunto (362 ).

Desgraciadamente, el techo del Casón, grandemente dañado como se ha visto, por la humedad y el abandono del edificio durante años, ha sido restaurado en distintas ocasiones, no siempre con mucho rigor, y algunas de sus restauraciones han afectado a partes importantes del conjunto, lo que hace desigual la calidad de unos y otros grupos, como es fácil apreciar observando detenidamente la obra. No obstante, la concepción general del techo, la riqueza de invención vertida en las alegorías, la sabia disposición de los personajes, la calidad artística de muchos de los grupos originales y la grandiosidad de la obra en conjunto, hacen considerar esta pintura como una de las obras maestras de Lucas Jordán y como uno de los más importantes conjuntos alegóricos realizados en España, broche feliz y oportuno de la pintura mitológica del siglo XVII en nuestro país.

#### Pinturas Independientes

Finalmente se conservan una serie de obras aisladas, sobre el tema de Hércules.

Sabemos que Ribera hizo un lienzo que representaba a Hércules descansando ( 363 ), pintura que Palomino cita como "Hércules sentado" de tamaño "mayor que el natural", y en poder del conde de Salvatierra ( 364 ). La obra, perdida, o ignorado su paradero, nos es posible conocerla gracias al dibujo del mismo autor, de la colección Cauchi (Rabat, Malta), que se supone preparatorio para el lienzo del mismo tema ( 365 ), y al cuadro de Hércules sentado del Museo Goya de Castres (Francia), obra del taller de Ribera, similar en actitud. (366 )

Recuérdese que el tema de Hércules descansando era muy usual en Italia, donde simbolizaba -contrariamente a lo que hoy evoca esta imagen- la vida activa, en contraposición al Hércules atlante del mundo, símbolo de la vida contemplativa. Así lo explica Bellori a propósito de las pinturas de Aníbal Carracci en el camerino Farneso, y así consta también en la inscripción puesta debajo del Hércules descansado del camerino: " el trabajo es el que trae el dulce descanso" (367 ). Algunos años más tarde, el mismo tema con idéntico significado, se encuentra en la sala de Hércules,

de la Villa Doria Pamphili, decorada por Algardi en 1646 ( 368 ).

Otra obra, dentro de este ciclo, es el lienzo de Hércules luchando con el dragón del jardín de las Hespérides, cuadro de tamaño considerable (1,97x1,37) propiedad de un coleccionista madrileño. El tema principal deja bastante espacio a la representación del bello jardín vedado, cuya decoración y factura recuerdan bastante el estilo de Rizzi, quien, entrenado en el tema por las obras reales, como hemos visto, pudo llevar los mismos temas a lienzos independientes.

Obras españolas también, aunque copias de originales flamencos son las pinturas efectuadas por Mazo reproduciendo algunos de los lienzos de Hércules realizados por Rubens y su taller.

Los inventarios reales dan noticia de varias pinturas con el tema de Hércules, algunas de las cuales se conservan actualmente.

Una de ellas representa la Apoteosis de Hércules, es decir, el ascenso del héroe al Olimpo llevado en un carro triunfal y coronado por un amorcillo. La pintura de Mazo, actualmente en el Museo del Prado (1369) es copia de un original de Borkens hecho según boceto de Rubens y destinado a la Torre de la Parada. En 1686 se encontraba en el alcázar de Madrid donde se le describe como Faetón ( 369 ). Alpers señala en su es

tudio sobre la decoración de la Torre de la Parada, como Hércules es el único personaje de los que aparecen en aquel lugar que está tradicionalmente relacionado con la caza y Juan Mates, el montero de Felipe IV recuerda en su tratado de montería que "la caza fue la academia de Hércules" ( 370 ).

De la serie de los trabajos de Hércules hay un lienzo que representa a Hércules matando a la hidra de Lerna. La pintura está actualmente en el Museo del Prado (1710) y se registra en el alcázar de Madrid en 1686 ( 371 ) 1700 y 1794. Se cree hecha a partir del original de Rubens para la Torre de la Parada también ( 372 ).

El segundo trabajo de la serie de Hércules pintado por Mazo, según original de Rubens, y conservado también en el Museo del Prado (1711), es la lucha con el dragón del jardín de las Hespérides, obra registrada igualmente en el alcázar en 1686 ( 373 ) y en 1700. El tema fue tratado por Rubens a petición de Felipe IV en dos ocasiones, una para la Torre de la Parada (374 ) y otra para el alcázar de Madrid, siendo a esta última a la que pertenece la copia conservada actualmente, según Bottineau ( 375 ).

Además de estos lienzos conservados se citan, en 1686, en el alcázar de Madrid, en el cuarto del Príncipe, " seis quadritos de a media vara de ancho y dos tercios de alto, en las entrebentanas de las fuerzas de Hercules" de mano de Juan Bautista Mazo y copia de Ru-

"

bens ( 376 ), allí seguían en 1700 sin que en ningún momento se especifiquen los trabajos representados, aunque quizás a esta serie pertenezcan los lienzos de Hércules con el león y Hércules con la sierpe que se citan en 1734 como salvados del incendio del alcázar y trasladados a la Armería, ambos se señala, son obras de Mazo según original de Rubens ( 377 ).

Además de estas obras conocidas se tiene noticias -sin comprobación por nuestra parte- de un cuadro de Hércules y Anteo atribuido a Zurbarán y vendido en Londres en 1963 ( 378 ), quizás copia de la pintura realizada para el Salón de Reinos del Buen Retiro.

El tema, por las características estudiadas, debió ser bastante solicitado por la clientela noreal. Sabemos que la lucha de Hércules y Anteo figuró también en el palacio alto de Boadilla del Monte (Madrid), en la casa de recreo de doña María de Vera Barco y Gasco ( 379 ), la pintura fue ejecutada al fresco por el italiano José Romaní, y ya estaba consumida por el tiempo cuando la citó Palomino ( 380 ).

A demandas de este tipo es posible que se refieran algunos dibujos que se conservan en colecciones españolas, con estudios de la figura de Hércules.

Así por ejemplo, el Hércules con clava dibujo de Carreño en la Academia de San Fernando de Madrid ( 381 ) y el Hombre con clava en la mano, dibujo de Conchillos en el Prado (F.D. 751) ( 382 ).

Más interesante es un dibujo conservado en la Galería Albertina de Viena (Inventario 13093), firmado por Herrera el Mozo en 1668 y que presenta la imagen de Hércules como Atlante sosteniendo sobre sus espaldas una esfera en la que aparecen los retratos de Carlos II y su madre Mariana. La imagen está inspirada directamente en el Hércules sosteniendo la esfera de Carracci en el Camerino Farnese, que ofrece la misma actitud del héroe soportando el mundo sobre sus hombros y flanqueado por dos filósofos. En el dibujo de Herrera se ha sustituido la representación del relieve terrestre por las efigies del rey y de su madre, y las imágenes de los dos filósofos por las de la Justicia y la Fortaleza, además de añadir la figura de la Fama en la parte superior y varios amorcillos que animan la composición.

El modelo, tomado del camerino Farnese, como se ha dicho ya, podría pensarse para una decoración efímera de fiestas públicas y la característica piel de león de Hércules que aparece desnuda por dos amorcillos al pie del dibujo, podría destinarse al rótulo explicativo de la imagen o, tal vez, al título de la obra literaria si el dibujo se destinaba a portada de un libro, cosa también bastante probable.

Finalmente quedan unos dibujos con la imagen de Hércules que corresponden a estudios de desnudos varoniles. Uno de ellos perteneciente a Cabeza de León, imita el Hércules Farnesio y se conserva actualmente en la Academia de San Fernando de Madrid ( 383 ). Otro, correspon-



- 462 -

diente al círculo de Antonio del Castillo, presenta  
varios desnudos varoniles, inspirados igualmente en la  
figura de Hércules.

Notas

- ( 1 ) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 p. 27-28.
- ( 2 ) Herbert HUNGER Lexikon des griechischen und römischen Mythologie Wien 1953 p. 143
- ( 3 ) Está representado por ejemplo, en el mosaico de Liria, del Museo Arqueológico Nacional, que reproduce los doce trabajos de Hércules.
- ( 4 ) San AGUSTIN De civitate Dei XVIII 8A
- ( 5 ) André GRABAR El primer arte cristiano (200-396) Madrid 1967 p. 228
- ( 6 ) Véase el artículo de Kurt WEITZMANN The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra "ART Bulletin" 1973 p. 1-37. También Friedrich PFISTER Herakles und Christus "Archiv für Religionswissenschaften" 1937 pág. 42-60. En este trabajo se exponen paralelamente los distintos episodios de la vida de Hércules y Cristo y se muestran la semejanza de sus hechos, desde el nacimiento a la glorificación. Pfister señala incluso una influencia de la historia de Hércules en la redacción de la de Cristo.
- ( 7 ) Louis REAU Iconographie de l'Art Chrétien II Iconographie de la Bible I Ancien Testament. Paris 1956 p. 241. Will TISSOT Simson und Herkules in der Gestaltungen des Barock Stadtroda 1932. También puede verse Richard JERABEK Herkules, Daniel oder Samson ? "Jahrbuch für Volkskunde" 1967 pág. 288-301 que trata de esta iconografía en obras checoslovacas de distintas épocas.
- ( 8 ) Así los interpreta Leopold ETTLINGER en Hercules Florentinus. "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 1972 p. 119-142. Sería interesante sin embargo estudiar otra posible interpretación de Hércules en el campanile de Florencia, atendiendo al contexto significativo de todos los relieves del campanile; en él Hércules se encuentra entre dos hombres remando (navegación ?) y un hombre arando (agricultura?).

- ( 9 ) Sobre este punto puede verse el trabajo de Manuel GOMEZ-MORENO sobre numismática hispánica en Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología Madrid 1949 p. 157-174
- ( 10 ) El Libro de Alexandre B.A.E. Poetas castellanos anteriores al siglo XV Madrid 1864 p. 147-224
- ( 11 ) Robert B. TATE Mythology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance "Hispanic Review" 1954 p. 4
- ( 12 ) Ibidem p. 5
- ( 13 ) Alfonso el Sabio Primera Crónica General de España Publicada por Ramón Menéndez Pidal. Madrid 1955 I p. XXI.
- ( 14 ) Ibidem p. 8
- ( 15 ) Ibidem p. 10-11
- ( 16 ) Fernando RUBIO ALVAREZ Andanzas de Hércules por España, según la "General Estoria" de Alfonso el Sabio. "Archivo Hispalense" 1956 p. 41-55
- ( 17 ) Ibidem p. 53-54
- ( 18 ) Tate ob. cit. p. 6
- ( 19 ) Ibidem p. 9-12
- ( 20 ) Enrique de VILLENA Los doze trabajos de Hércules Edición, prólogo y notas de Margherita Morreale Madrid 1958 p. LVI-LIX  
Margherita MORREALE El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad "Nueva Revista de Filología Hispánica" 1955 p. 2 nota 5. El Libro de Vida Beata fue publicado en "Opúsculos literarios de los siglos XIV y XV" Madrid 1892 p. 105-205 y el episodio de Hércules a que nos referimos dice así: "Encontrado con dos deas Hércules, la una llamada Vicio, cortesana garrida, muy oliente y delicada, le fizo grandes blandicias; la otra, Virtud, deforme, siuestre, manicallosa y faldicinta, se le mostró muy áspera. A ésta siguió pero, por su premio, que era ser al fin deificado" (pág. 136)
- .. ( 21 ) Erwin PANOFKY Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst "Studien der Bibliothek Warburg" 1930 p. 155 nota 2. Panoksky

hace constar que tampoco lo mencionan Petrarca, Boccaccio ni el mitógrafo Villena, como así es, en efecto, aunque ya hemos visto que se incluye en una obra impresa al mismo tiempo y en el mismo ejemplar que la de Villena. Años después, Theodor E. MOMSEN indica que también Petrarca lo incluyó en su obra De Vida Solitaria que escribió hacia 1346 (Petrarch and the story of the choice of Hercules "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1953 p. 178-192)

- ( 22 ) Obras de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana por D. José Amador de los Ríos. Madrid 1852 pág. 253. El texto dice así: "El puerto d'Arcadia non finque seguro,/Mas por sus maldades sea corregido:/ E finque a la España muy esclarecido/ El muy virtuoso, cathólico, puro,/ Adverso a los vicios, de virtudes muro,/Trás quien se deffienden é deffenderán/ E sirva é reguarde al grand capitan,/ E álcese luego este núblo escuro./ (pág. 253).
- ( 23 ) Diego ANGULO INIGUEZ La Mitología y el arte español del Renacimiento "Boletín de la Real Academia de la Historia" 1952 p. 67-68
- ( 24 ) Isabel MATEO GOMEZ Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas "Archivo Español de Arte" 1975 p. 44. Este trabajo está recogido en su Tesis doctoral publicada en 1979 Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro. Madrid 1979 pág. 115-125
- ( 25 ) Ibidem p. 53
- ( 26 ) En la sillería de la catedral de Burgos, obra encargada a Felipe Vigarni a principios del siglo XVI, aparece muy claro este carácter moralizador de Hércules. En los tableros de la sillería aparecen varias representaciones de Hércules realizando algunos de sus famosos trabajos y junto a ellos, la imagen del héroe vestido con la característica piel de león y matando a un demonio con un cuchillo, alusión perfectamente clara a Hércules como triunfador del mal.

- ( 27 ) Véanse las obras citadas en la nota 24 y, también de la misma autora, Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas "A.E.A." 1970 p. 181-192. Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo "Goya" 1971-72 nº 105 pág. 158-163. y Fábulas, Refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas "A.E.A." 1976 p. 145-160.
- ( 28 ) Angulo ob. cit. p. 145-149. Angulo relaciona las escenas de Hércules representadas en el retablo de Santa Librada con la historia de España. Interpreta la primera de ellas como la lucha de Hércules con Gerión y la segunda como el robo por Hércules de las vacas de Gerión, relatos pues referentes a la historia mítica de España.
- ( 29 ) Quizás la obra que ofrece una mayor profusión de representaciones de este tipo es el cuadro de Ester y Asuero de Burgkmair (Museo de Munich), pintado en 1528 y cuyas arquitecturas están profusamente adornadas con las célebres placas de Moderno, Riccio y Caradosso (Véase el estudio de J.W. POPE-HENNESY Aspects of Art Lecture. The Italian plaque "Proceedings of the British Academy" 1964 p. 63-85.
- ( 30 ) El contrato fue firmado por Pierres Picart en 1545 y 1546 (Véase Ma. Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA El Renacimiento en Guipúzcoa. San Sebastián 1967 I pág. 449 y 453.
- ( 31 ) También hizo Picart un retablo para la iglesia de la misma Universidad y en su banco puso decoración de grutescos y figuras mitológicas tales como el rapto de Anfitrite.
- ( 32 ) Véanse las numerosas obras citadas por Eugene MUNTZ en Histoire de l'Art pendant la Renaissance. I Italie. Les Primitifs. Paris 1889 p. 263
- ( 33 ) No obstante, es preciso reconocer que la historia de Hércules tenía una rica tradición medieval de simbolismo cristiano por lo que, en una supuesta revisión de las decoraciones por parte del cliente, quedaba asegurada la aceptación de tales historias en el ornamento.

- ( 34 ) Véase Emile MOLINIER Les Bronzes de la Renaissance Les Plaquettes. Catalogue Raisonné Paris 1886
- ( 35 ) Además de estos dos relieves tiene la iglesia del Salvador otra obra mitológica mucho más amplia en la que también está incluido Hércules. Nos referimos al intradós del arco de su puerta principal en el que están representados once personajes mitológicos. En el primer relieve de la derecha se ve a Hércules con la maza sentado ante el cuerpo de Anteo, cuyo nombre figura en una cartela en el ángulo superior del relieve. Esta imagen ha sido ya estudiada en el capítulo del Olimpo (Véase más arriba)
- ( 36 ) Ramón MARTOS LOPEZ Monumentos de Ubeda. La iglesia de El Salvador Ubeda 1951 p. 23
- ( 37 ) J. M. AZCARATE Escultura del siglo XVI Madrid 1958 p. 234 y 239
- ( 38 ) Angulo ob. cit. p. 157
- ( 39 ) Santiago Sebastián en su interpretación iconológica de la iglesia de Ubeda indica que la presencia de Hércules en estos relieves alude "a la interpretación mística de los trabajos, que se toman como las "pruebas del alma" que se libera progresivamente de las pasiones hasta la apoteosis final" (Interpretación iconológica de El Salvador de Ubeda "B.S.A.A." 1978 p. 196)
- ( 40 ) Angulo ob. cit. p. 155-156
- ( 41 ) Tate ob. cit. p. 17-18
- ( 42 ) Ibidem p. 12
- ( 43 ) [Giovanni ANNIO] Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium Romae 1498 Florian de OCAMPO Los cuatro libros primeros de la Crónica General de España que recopila el maestro... Camora 1544  
Pedro Antonio BEUTER (Primera (y segunda) parte de la Crónica General de toda España (Valencia 1546-1551)) Pedro de MEDINA Libro de grandezas y cosas memorables de España Sevilla 1548. Estevan de GARIBAY Y CAMALLOA Compendio Historial de las Chronicas y Universal Historia de todos los Reyes de España (Anveres 1571)

- ( 44 ) Labyrinth royal de l'Hercule Gaulois triomphant  
apud Jean SEZNEC The survival of the pagan gods  
Princeton 1972 p. 26
- ( 45 ) Sez nec ob. cit. p. 25
- ( 46 ) Earl E. ROSENTHAL The invention of the columnar  
device of emperor Charles V at the court of Bur-  
gundy in Flanders in 1516 "Journal of the Warburg  
and Courtauld Institutes" 1973 p. 212 n.67
- ( 47 ) Sobre el papel de Hércules en la historia española  
puede verse, además de las obras de Alfonso X,  
las citadas en la nota 43.
- ( 48 ) Ocampo ob. cit. p. 95-96
- ( 49 ) Alonso de MORGADO Historia de Sevilla en la qual  
se contienen... Sevilla 1587
- ( 50 ) Pedro de MEDINA ob. cit. edición de Angel González  
Palencia 1944 p. 76
- ( 51 ) Ibidem p. 61
- ( 52 ) Chueca ob. cit. 1953 p. 194
- ( 53 ) Rosenthal ob. cit. p. 215
- ( 54 ) Ibidem p. 215 nota 80
- ( 55 ) Manuel GOMEZ-MORENO Diego de Pesquera, escultor  
"A.E.A." 1955 p. 302
- ( 56 ) Medina ob. cit. p. 71
- ( 57 ) Angulo ob. cit. p. 179
- ( 58 ) Ricardo del ARCO Casas Consistoriales de Aragón  
(Notas de Excursionista) "Arquitectura" 1920 p. 338
- ( 59 ) Angulo ob. cit. 1952 p. 174
- ( 60 ) Earl ROSENTHAL Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the  
columnar device of emperor Charles V "Journal  
of the Warburg and Courtauld Institutes" 1971 págs.  
204-228 y ob. cit. 1973 p. 198-230. También puede  
verse Plus Oultre: The Idea Imperial of Charles V  
in his columnar Device of the Alhambra "Hortus  
Imaginum" p. 85-93 1974
- ( 61 ) Rosenthal ob. cit. 1971 p. 217
- ( 62 ) Ibidem p. 222-225
- ( 63 ) Recuérdese a este respecto el emblema XLV de Alciato  
en que figuran las palabras "ulterior y las colum-  
nas con las palabras "plus oultre" , en él se indica  
el cuidado que debe tener el hombre de "nunca atrás

mas ir siempre adelante".

- ( 64 ) Rosenthal ob. cit. 1971 p. 225-228
- ( 65 ) Louise ROBLOT-DELONDRE Les sujets antiques dans la tapisserie "Revue Archéologique" 1917 V pág. 139-141.
- ( 66 ) Angulo ob. cit. p. 132
- ( 67 ) Ibidem pág. 133
- ( 68 ) José FERRANDIS Datos documentales para la Historia del Arte Español III Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca). Madrid 1943 p. 48
- ( 69 ) Rosenthal ob. cit. 1971 pág. 219 nota 59
- ( 70 ) Roblot-Delondre ob. cit. p.140
- ( 71 ) La enumeración y examen de tales obras llenarían un capítulo muy importante del arte español. Recuérdese solamente el importante papel de Hércules en las arquitecturas efímeras levantadas con ocasión de las entradas reales, papel que será examinado por nosotros en lo referente al siglo XVII pero que sería especialmente importante en las de Carlos V, tanto en España como en el resto de Europa. Una muestra interesante de tales estudios es la hecha por Santiago Sebastián respecto a Mallorca (La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI Palma de Mallorca 1971) y por Fernando Checa respecto a Milán (La entrada de Carlos V en Milán el año 1541 "Goya" 1979 pág. 24-31). También hay un interesante estudio de las entradas de Carlos V en diversas ciudades italianas en la Exposición de Florencia y los Medici que se celebra este año (1980) en Florencia patrocinada por el Consejo de Europa. En la sección de arquitectura (Forte di Belvedere) se dedica un apartado a "Las Fiestas de Carlos V en Italia" en el que se trata de estas arquitecturas efímeras y se presenta el gráfico de su entrada en Florencia en 1536. Puede verse el catálogo de la exposición Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe. Firenze 1980 p.34-38



- ( 72 ) Manuel GOMEZ MORENO Gufa de Granada Granada 1892 pág. 29
- ( 73 ) Frase muy interesante para el problema de la divisa de Carlos V pues en ella figura ultra con la negación en latín, lo que ayuda a entender el uso de tales palabras latinas en la España del siglo XVI y por otra parte la frase aquí no está relacionada con las famosas columnas de Hércules sino con otra de sus hazañas.
- ( 74 ) Don Manuel Gómez Moreno indica que la cinta del emblema lleva las palabras "Plus Oultre" y en nota a pie de página indica: "no hallo razón satisfactoria que nos explique la sustitución de la segunda palabra latina del non plus ultra, por la frase esculpida en los letreros del palacio, pues a nuestro juicio no lo es el que trabajasen en la obra artistas extranjeros" (Palacio de Carlos V en la Alhambra "Revista de España" 1885 t. 103 pág. 211 n.1). Esta observación de Don Manuel es tanto más interesante después de leer los artículos de Rosenthal citados, pues en otras descripciones se omiten las palabras del lema, o se indica el acostumbrado "plus ultra" a falta de observación directa.  
En efecto, las palabras del lema de Carlos V aparecen en francés no por presencia de artistas extranjeros, sino porque el lema original era en francés y así se siguió poniendo en Flandes y Francia durante el siglo XVI. Aunque en España se implantó muy pronto la traducción latina (1517), parece por este ejemplo, que su uso no fue tan definitivo como se creía.
- ( 75 ) Véase Rosenthal ob. cit. 1974 y Georges LOUKOMSKI Palace of Charles V at Granada "Burlington" 1944 pág. 123ss.
- ( 76 ) Angulo ob. cit. 1952 p.172-174. Buenaventura BASSEGODA Nota arqueológica "Mvsevm" 1911 p.233 240. X. de SALAS Escultores renacientes en el Levante español. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" 1941 A. Antiguo. pág. 81-84

- ( 77 ) Marqués de LOZOYA La Casa Segoviana. Casas del Renacimiento "B.S.E.E." 1921 pág. 91
- ( 78 ) Véase Salas ob. cit. 1941 pág. 82-83.  
Diego de COLMENARES Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla. Segovia 1637
- ( 79 ) José CAMON AZNAR La Arquitectura Plateresca Madrid 1945 pág. 229-230
- ( 80 ) Angulo ob. cit. 1952
- ( 81 ) Santiago SEBASTIAN y Luis CORTES Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca Salamanca 1973 .
- ( 82 ) Santiago SEBASTIAN El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca: Revisión "Goya" 1977 pág. 296-303.
- ( 83 ) Ambos casos son objeto de trabajos independientes aún no publicados.
- ( 84 ) Marqués de LOZOYA Las pinturas de la Casa del "Monte de Piedad" "Estudios Segovianos" 1958 pág. 101ss.
- ( 85 ) Angulo o. cit. pág. 86ss
- ( 86 ) Lozoya ob. cit. 1958 pág. 105
- ( 87 ) Arthur M. HIND Early Italian engraving reedición de Liechtenstein 1970 vol. V pág. 115, lámina 641 q volVI
- ( 88 ) Lozoya ob. cit. 1958 pág. 101 y 106-107.
- ( 89 ) Ibidem
- ( 90 ) Pelayo ALCALA GALIANO El Palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso Madrid 1888. En esta obra se hace el primer examen iconográfico de las pinturas con noticias bastantes extensas de los temas representados, noticias aprovechadas en los estudios posteriores de Angulo (ob. cit. 1952) y de Trinidad de Antonio citado a continuación.

- ( 91 ) Trinidad de ANTONIO SAENZ El palacio del Viso del Marqués y sus pinturas Madrid 1972. Memoria de Licenciatura inédita pero gentilmente cedida para su consulta. El trabajo se centra sobre todo en las pinturas aunque sin profundizar ni en la iconografía (hay varias salas del palacio que no se citan) ni en el estudio estilístico ya que la carencia de documentos sobre los artistas que intervinieron hicieron desistir de ello a la autora. También existe una obrita pequeña sobre el palacio (El palacio del Viso del Marqués Madrid 1971) que hace un brevísimo pero interesante estudio del edificio y sus obras artísticas. El librito no menciona el nombre del autor pero se trata del Contralmirante Julio F. Guillén y Tato que habitó durante años el palacio (Archivo Histórico de la Marina Española en la actualidad) estudiándolo desde el punto de vista histórico y artístico y velando por su conservación con el mayor interés. Este trabajo recoge gran parte del texto del discurso del Contralmirante Guillén con motivo de la imposición de la Medalla del Instituto de Estudios Manchegos que se le hizo en 1962. El discurso fue publicado en 1963 (El Palacio de Viso del Marqués (Archivo Museo "Don Alvaro de Bazán") Ciudad Real 1963)
- ( 92 ) Las dos obras citadas anteriormente y el capítulo correspondiente en la obra de Angulo también citada (pág. 113-120 y 176-177).
- ( 93 ) Alcalá Galiano ob. cit. y Trinidad de Antonio ob. cit. pág. 57ss.
- ( 94 ) Ibidem pág. 64
- ( 95 ) Ibidem pág. 81
- ( 96 ) Ibidem pág. 62
- ( 97 ) Por ejemplo la Villa delle Peschiere en Génova y el palacio de la Prefectura en Bérgamo.
- ( 98 ) Giovanna ROSSO DEL BRENNIA La Storia di Ulisse di G. B. Castello a Bergamo "Arte Lombarda" 1972 I pág. 109-110.

- ( 99 ) Trinidad de Antonio ob. cit. pág. 65
- ( 100 ) Angulo ob. cit. pág. 117
- ( 101 ) apud Alcalá Galiano ob. cit. pág. 16
- ( 102 ) Ibidem pág. 16
- ( 103 ) Trinidad de Antonio ob. cit. pág. 65
- ( 104 ) Impreso en Granada en 1561. En casa de Rene Ragut.
- ( 105 ) Ibidem s.p.
- ( 106 ) Corrado VIVANTI Henry IV the Gallic Hercules "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1967 pág. 185.
- ( 107 ) Angulo ob. cit. pág. 120-121
- ( 108 ) Véase más arriba capítulo del Olimpo pág. 236ss.
- ( 109 ) Francisco PACHECO Arte de la Pintura Madrid 1956 II pág. 22
- ( 110 ) Al enmarcarse recientemente el dibujo de la Academia de San Fernando ha quedado oculto el borde superior del dibujo, por lo que no pueden verse en la actualidad las inscripciones de Neptuno y Anfitrite.
- ( 111 ) Pacheco ob. cit. 1956 II pág. 26
- ( 112 ) Francisco RODRIGUEZ MARIN Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico. Madrid 1907 pág. 65-66.
- ( 113 ) Pacheco ob. cit. 1599 s.p.
- ( 114 ) G. KUNOTH Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1964 pág. 336
- ( 115 ) Kunoth recuerda la identificación de los doce trabajos de Hércules con los doce signos del Zodiaco y de éstos con los doce dioses olímpicos, por lo que la apoteosis de Hércules de la Casa de Pilatos tendría lugar dentro del ciclo del Zo

diaco que, a su vez, se refiere a los trabajos del héroe. (ob. cit. pág. 336)

- ( 116 ) Pacheco ob. cit. 1599 s.p.
- ( 117 ) ALCIATO Emblemas edición citada. Prólogo de Manuel Montero Vallejo pág. 15
- ( 118 ) Pacheco ob. cit. 1599 s.p.
- ( 119 ) Karl Ludwig SELIG The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's Emblemata "Hispanic Review" 1956 January pag. 26
- ( 120 ) Ibidem pág. 28-29
- ( 121 ) El soneto de Pacheco dice así:  
"Osé dar nueva vida al nuevo vuelo  
d'el que cayendo al pielago dió fama,  
Príncipe excelso, viendo que me llama  
el honor de volar por vuestro cielo.  
Temo a mis alas, mi subir recelo,  
¡Oh gran Febo!, a la luz de vuestra llama  
que tal vez en mi spiritu derrama  
esta imaginación un mortal hielo.  
Mas, promete al temor la confianza  
no del joven la muerte, antes la vida,  
que se debe a una empresa gloriosa.  
Y ésta, por acercarse a vos, se alcanza  
que no es tan temeraria mi subida,  
puesto que es vuestra luz más poderosa."
- ( 122 ) Pacheco ob. cit. ed. 1956 II pág. 22
- ( 123 ) Ibidem pág. 6
- ( 124 ) Véase más arriba capítulo del Olimpo.
- ( 125 ) Alciato ob. cit. ed. cit. pág. 169
- ( 126 ) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 303-304.
- ( 127 ) También aparece Belerofontes sobre Pegaso y con una espada matando a la quimera, en el libro de emblemas de Bocchi, con la leyenda "sic monstra vitior. domat prvdentia" (simb. 135 edición Bolognia 1555)
- ( 128 ) Esta iconografía está más ampliamente estudiada en el capítulo de Perseo (véase más abajo).

- ( 129) Véase más abajo, capítulo de Perseo.
- ( 130) Alciato edi. cit. pág. 254
- ( 131) Recuérdese por ejemplo, el episodio de Estenobea ya mencionado.
- ( 132) Una vez terminada la redacción de este capítulo hemos tenido conocimiento de la interpretación que hace Lléo del techo de Pacheco. En el análisis de las pinturas el autor alude a Belerofontes como el jinete representado por Pacheco explicando su presencia y la proximidad de la figura de la Envidia como alusión al castigo de Belerofontes, arrojado al abismo por el encabritamiento de Pegaso, debido a la envidia de los dioses (Lléo Cañal Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano Sevilla 1979 pág. 46). No creemos sin embargo, que el momento representado sea el del descenso violento de Belerofontes puesto que el joven está representado en una actitud más bien arrogante y triunfante.
- ( 133) Alciato ob. cit. ed. cit. pág. 85
- ( 134) Kunoth ob. cit. pág. 335-336
- ( 135) Angulo ob. cit. 1952 pág. 192ss.
- ( 136) Pacheco ob. cit. 1956 II pág. 35
- ( 137) Véase más arriba capítulo del Olimpo, nota pág.
- ( 138) Pacheco ob. cit. 1956 II pág. 22
- ( 139) Ibidem II pág. 22 y 29.
- ( 140) Ibidem pág. 22
- ( 141) Joaquín GONZALEZ MORENO Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico " Sevilla 1969 pág. 79-80.
- ( 142) Rodrigo AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA El antiguo palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656 "Museo Español de Antigüedades" T. XI pág. 180

- ( 143 ) Ma. Luisa CATURLA Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro Madrid 1947 pág. 23
- ( 144 ) Amador de los Ríos ob. cit. pág. 181
- ( 145 ) Elías TORMO Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor "B.S.E.E." 1911 pág. 201-202
- ( 146 ) Caturla ob. cit. pág. 27
- ( 147 ) Ibidem pág. 27
- ( 148 ) Ibidem pág. 27 y Manuel de GALLEGOS Silva Topográfica. En Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro Madrid 1637 (edición de 1940) publicado por Tormo en Velázquez, el Salón de Reinos ob. cit. Apéndice.
- ( 149 ) Es el citado en la nota 145
- ( 150 ) Ma. Luisa CATURLA Zurbarán e en el Salón de Reinos "A.E.A." 1945 pág. 298-299  
- Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro "A.E.A." 1960 pág. 333-355.
- ( 151 ) Así ocurre con el cuadro de la Recuperación de la Isla de San Cristóbal por Don Fadrique de Toledo atribuido temporalmente a Cajés, pero firmado por Félix Castelo. (Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pitura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII Madrid 1969 pág. 201
- ( 152 ) Caturla ob. cit. 1960 pág. 341
- ( 153 ) Caturla ob. cit. 1945 pág. 298-299 y 1960 pág. 343
- ( 154 ) Véase más arriba
- ( 155 ) Véase más arriba
- ( 156 ) Ivan FRANCISCO FERNANDEZ DE HEREDIA Trabajos y afanes de Hercvles, floresta de sentencias, y exemplos dirigida al Rey Nvestro Señor Don Carlos II Madrid 1682 Por Francisco Sanz.

- ( 157 ) Ibidem pag. 412
- ( 158 ) Iuan de MARIANA Historia general de España  
Toledo 1601 Por pedro Rodríguez.
- ( 159 ) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo  
Pictórico y Escala Optica Edición de 1947 p.565
- ( 160 ) Mariana ob. cit. pág.20
- ( 161 ) Así lo cuentan: Florian de OCAMPO Los quatro  
libros primeros de la Crónica General de España  
çAmora 1544. Habla de tres Geriones hermanos  
con los que Hércules peleó "uno enpos de otro"  
fol. XXXIII. Pedro Antonio BEUTER Primera y se-  
gunda parte de la Crónica general de toda España  
Valencia 1546-1551, "Estos (Geriones) luego que  
se confederaron tuvieron tan gran conformidad  
que los poetas fingieron que eran un hombre  
solo con tres cabeças" (fol.XXIIIv). Esteuan  
de GARIBAY Y CAMALLOA Compendio Historial de  
las Chronicas y Vniuersal Historia de todos los  
Reynos de España Anvers 1571. Mariana ob. cit.  
Dice como Hércules lucha con los tres hijos de  
Gerión "pero con tal condición, que auia de  
pelear a parte con cada vno dellos" (pag.21).  
Diego de COLMENARES Historia de la Insigne Ciu-  
dad de Segovia y Compendio de las Historias de  
Castilla Segovia 1637 Habla de tres Geriones hi-  
jos del primitivo "que dieron origen ala fábula  
de Geryon con tres cabeças" (Pág. 3)
- ( 162 ) Ocampo, ob. cit. fol. XXXII "puso también otras  
dos columnas de grandeza espantable sobre los  
montes donde se hazen las angosturas dela mar,  
entre Africa y España"... "y desde aquel tiempo  
siempre todas las historias llamaron a estos  
montes las columnas de Hércules". Beuter, ob.  
cit. "hizo juntar muchos guijarros y peñazgos  
al monte Abila estrechando mas el passo de la  
mar que se llamo por esto las columnas de Her-  
cules en el estrecho de Gibraltar" (fol.XXIIII).  
Pedro de MEDINA Libro de las grandezas y cosas  
memorables de España Sevilla 1548 "Puso dos co-  
lunas... sobre estos montes (Calpe y Abila)...  
Algunos afirman estas columnas no ser...sino mu-  
cha cantidad de peñas y de piedra que Hercules



hizo amontonar sobre las dichas cumbres para las fortificar... y con esto dicen que las dejó tan firmes y las añadió de tal manera que las metió dentro del agua" (pág. 52-53 edición 1944). Garibay ob. cit. "puso en memoria de su llegada dos columnas... en el estrecho de Gibraltar, asentando la una en la rivera de España y la otra en lado de África." (pág. 103). Mariana: ver texto más abajo.

- ( 163) Tormo ob. cit. José CASCALES MUÑOZ Francisco de Zurbarán. Su época su vida y sus obras Madrid 1931 pág. 54. Pedro de MADRAZO Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Madrid 1873 nº 1123 pág. 204
- ( 164) Hugo KEHRER Francisco de Zurbarán München 1918 pág. 79
- ( 165) Martin S. SORIA The painting of Zurbarán. London 1953 pág. 156
- ( 166) Paul GUINARD Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique Paris 1960 pág. 276  
Jonathan BROWN Francisco de Zurbarán Nueva York 1976 pág. 27 Mina GREGORI y Tiziana FRATI l'opera completa di Zurbarán Milano 1973 pág. 96
- ( 167) Guinard ob. cit. pág. 276. Soria ob. cit. pág. 156  
Cascales ob. cit. pág. 54. Gregori-Frati ob. cit. pág. 97. Catálogo del Prado 1972 pág. 795
- ( 168) Tormo ob. cit. pág. 36
- ( 169) Antonio Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 231
- ( 170) "Penetrare iussus solis aestivi plagas/ et adusta  
medius regna quae torret dies/ utrimque montes  
soluit ac rupto obice/ latam ruenti fecit Oceano  
uiam" SENECA Hercules Furens (235-238). "Hic  
fracta Calpe manibus emisit fretum" Hercules  
Oetaeus (1240). Se ha consultado la edición de París 1924 "Les Belles Lettres".
- ( 171) Mariana ob. cit. pág. 4-5. Conviene recordar no obstante que Diodoro Sículo en su Biblioteca Historica (IV, I) indica como algunos piensan que

Hércules separó las dos montañas pero el cree más bien que Hércules estrechó el paso de tal manera que las olas del océano no pudieran penetrar en el mar.

- ( 172) Hortensio Félix PARAVICINO Oraciones evangélicas ó discursos panegyricos y morales. Madrid 1766 VI pag. 251. Apud Jesús Ma. CAAMAÑO MARTINEZ Iconografía mariana y Hércules cristianado, en los textos de Paravicino. "B.S.E.A.A." 1967 pág. 219  
En el mismo estudio señala Caamaño la influencia que tuvieron otros sermones del dominico sobre la iconografía religiosa en la pintura del siglo XVII, concretamente cita la Inmaculada del Prado, del propio Zurbarán.
- ( 173) Soria ob. cit. pág.155-156.  
- Algunas fuentes de Zurbarán "A.E.A." 1955 p.339
- ( 174) Soria ob. cit.1953 pág. 155
- ( 175) Ibidem pág. 156
- ( 176) Ibidem pág. 156
- ( 177) Brian SEWELL Zurbarán and Leonardo "The Burlington Magazine" 1957 vol. 99 pág. 348
- ( 178) Ma. Luisa CATURLA Fin y muerte de Francisco de Zurbarán Madrid 1964 pág. 21
- ( 179) Caturla ob. cit. 1945 p. 299-300
- ( 180) Palomino ob. cit. p. 938
- ( 181) Tormo ob. cit. pág. 204
- ( 182) Antonio BONET CORREA Velázquez arquitecto y decorador "A.E.A." 1960 pág.217
- ( 183) G. MARAÑON El Conde-Duque de Olivares La pasión de mandar, Madrid 1952 pág.162
- ( 184) Carl JUSTI Velázquez y su siglo Madrid 1953 pág.338

- ( 185 ) Juan PEREZ DE GUZMAN Y GALLO fray Juan Bautista Mayno en un proceso de la Inquisición de Toledo "Arte Español" 1914 pág. 68, Francisco de Borja de SAN ROMAN Y FERNANDEZ Elisio de Medinilla y su personalidad literaria "Bol. Real.A.B.A.C.H. de Toledo" 1920 pág.130ss. ANGULO Y PEREZ SANCHEZ ob. cit. 1969 pág.300
- ( 186 ) Marañón ob. cit. pág.147
- ( 187 ) Conde de POLENTINOS La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería "B.S.E.E." 1913 pág.40
- ( 188 ) Ibidem pág. 41
- ( 189 ) Ibidem pág. 53
- ( 190 ) Recuérdese como Palomino al hacer las decoraciones de la Plaza de la Villa para la entrada de Mariana de Neoburg en 1690, pone las armas antiguas y modernas de Madrid, citando éstas últimas como "la osa con el madroño en campo de plata" (ob. cit. p.663)
- ( 191 ) Esperanza GUERRA SANCHEZ-MORENO La Casa de la Panadería "R.B.A.M." 1931 pág. 386-388
- ( 192 ) Polentinos ob. cit. pág. 53. Palomino ob. cit.pág. 1061. Antonio PONZ Viage de España Madrid 1972 V pág. 133.
- ( 193 ) Patrick J. COONEY y Gianfranco MALAFARINA L'opera completa di Annibale Carracci Milano 1976 pág. 112
- ( 194 ) John Rupert MARTIN The Farnese Gallery Princenton New Jersey 1965 pág. 140
- ( 195 ) John Rupert MARTIN Immagini della Virtù: The paintings of the Camerino Farnese "Art Bulletin" 1956 pág. 91-112
- ( 196 ) Jenaro ALENDA Y MIRA Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España Madrid 1903
- ( 197 ) Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna nuestra Señora Doña María-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid (1650)
- ( 198 ) J.E. VAREY y A.M. SALAZAR Calderón and the Royal Entry of 1649 "Hispanic Review" 1966 pág. 19
- ( 199 ) Ibidem pág. 26

- ( 200 ) Véase por ejemplo los grabados de los arcos levantados para la entrada en Amberes del Infante Don Fernando, apud J.R. Martin Corpus Rubenianum XVI The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi London New York 1972
- ( 201 ) Eloy BENITO RUANO Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria "Anales del Instituto de Estudios Madrileños" 1966 pág. 86
- ( 202 ) Benito ob. cit. pág. 88
- ( 203 ) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H. 1947 pág. 384
- ( 204 ) Véase más arriba
- ( 205 ) Benito ob. cit. pág. 92
- ( 206 ) Angulo ob. cit. 1952 pág. 127. Esta misma imagen aparece en una medalla de Felipe II hecha por Juan Pablo Poggini en 1557 y expuesta recientemente en la Exposición de la Semana Numismática Hispano-Italiana (véase catálogo de la Exposición 1980 s.p.)
- ( 207 ) Antonio de LEON PINELO Anales de Madrid (Desde el año 447 al de 1658) Madrid 1971 pág. 210  
Pedro MANTVANO Casamientos de España y Francia y viage del Duque de Lerma llevando la Reyna Christianissima Doña Ana de Austria al paso de Beobia y trayendo la Princesa de Asturias nuestra señora Madrid 1618
- ( 208 ) El dibujo, firmado por Francisco Rizi, perteneció a la colección Sperling y está ahora en el Metropolitan Museum of Art. Jonathan BROWN Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest "Master Drawings" 1973 pág. 376-378
- ( 209 ) Noticia del Recibimiento ob. cit. pág. 2
- ( 210 ) Esta obra se ha atribuido a Calderón, basándose en un pago a Calderón y Ramírez de Prado encontrado por Cotarelo en el Archivo Municipal de Madrid. Según Varey a quien se debe el simbolismo general es a Juan Alonso de Calderón, que suministró mucho material a Ramírez de Prado que lo llevó a efecto. (Varey@Salazar ob. cit. pág. 1, 18 y 26.

- ( 211) Se encomendaba a un comité formado por un corregidor, dos regidores como comisarios, un escribano del Ayuntamiento como Secretario y un miembro del Consejo Real o Protector de fiestas. Varey-Salazar ob. cit. pág. 7
- ( 212) Joaquín de ENTRAMBASAGUAS La Biblioteca de Ramírez de Prado Madrid 1943
- ( 213) Noticia del Recibimiento ob. cit. pág. 15
- ( 214) Ibidem pág. 5
- ( 215) Ibidem pág. 5
- ( 216) P. VIRGILII Maronis Opera cum integris commentariis Servii Leovardiae 1717 pág. 757
- ( 217) ALCIATO ob. cit. edición 1975 pág. 156
- ( 218) Véase más arriba
- ( 219) La similitud con el dios griego no era, por otra parte, chocante para los españoles, pues algunos historiadores daban también a Hércules el nombre de Apolo. Por ejemplo, Garibay dice: "Hercules a quien los gentiles llamaron Apollo cognominado el Egypciaco" (ob. cit. pág. 103)
- ( 220) Noticia ob. cit. pág. 11
- ( 221) Ibidem pág. 11
- ( 222) Ibidem pág. 12
- ( 223) Ibidem pág. 56
- ( 224) Ibidem pág. 56
- ( 225) Es curioso que, según la Noticia del REcibimiento la figura del rey Fernando estaba "sacada de un original de Alberto Durero" (ob. cit. pág. 85)
- ( 226) Noticia ob. cit. pág. 85
- ( 227) OCAMPO ob. cit. fol. XXIV
- ( 228) Ibidem fol. XLVII y v. Lo mismo dice también Beuter ob. cit. fol. XXXI
- ( 229) Varey-Salazar ob. cit. pág. 7 y 9
- ( 230) Ramírez de Prado dio por buenos los falsos cronicos de Julián Pérez y Luitprando que él mismo editó

con comentarios (Entrambasaguas Biblioteca ob. cit. pág. XIX

- ( 231) Ocampo ob. cit. fol. XLVII v.  
Naturalmente, entre los libros de la biblioteca de Ramírez de Prado figuran las obras aquí citadas, de Ocampo, Garibay, Medina y Mariana, con varios ejemplares en algún caso. (Entrambasaguas Biblioteca pág. 155 y 159).
- ( 232) Noticia ob. cit. pág. 90
- ( 233) Ibidem pág. 90
- ( 234) Saltillo ob. cit.  
Descripción verdadera y pvnal (sic) de la Real Magestosa y pública Entrada, que hizo la Reyna Nvestra Señora Doña María Luisa de Borbon.. con la explicación de los Arcos y demás ADornos de su memorable Triunfo s.a.  
Segunda descripción de la Real entrada que la Reyna nuestra señora executó el Sabado 13. de Enero deste año de 1680 Madrid  
Conde POLENTINOS Arcos para la entrada en Madrid de la Reina Da. María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II "B.S.E.E." 1920 pág. 101
- ( 235) Saltillo ob. cit. pág. 388
- ( 236) Ibidem pág. 384
- ( 237) Ibidem pág. 389
- ( 238) Descripción verdadera ob. cit. s.n.
- ( 239) Segvnda descripción ob. cit. pág. 3
- ( 240) Saltillo ob. cit. pág. 389
- ( 241) Ibidem pág. 389
- ( 242) Juan Luis VIVES Diálogos Madrid 1817 pág. 159. La frase la cita Santiago Sebastián a propósito del simbolismo de la Universidad de Salamanca (Santiago SEBASTIAN y Luis CORTES Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca Salamanca 1973 pág. 48)
- ( 243) Hieronymo MASCAREÑAS Viage de la Serenissima Reyna Doña Maria Ana de Austria... hasta la Real Corte de Madrid, desde la Imperial de Viena. Madrid 1650 pág. 218

- (244) Alciato ob. y ed. cit. 1975 pág. 193
- (245) Palomino ob. cit. pág. 1011; Ceán IV pág. 384 y Saltillo ob. cit. pág. 392
- (246) Saltillo ob. cit. pág. 392
- (247) Segvnda descripcion... ob. cit. pág. 6
- (248) Ibidem
- (249) Ibidem
- (250) Ibidem
- (251) Ibidem pág. 7
- (252) Ibidem
- (253) Ibidem
- (254) Ibidem
- (255) Ibidem
- (256) Ibidem pág. 7-8
- (257) Ibidem pág. 8
- (258) Ibidem
- (259) Ibidem
- (260) Tormo reproduce el cuadro en su artículo Velázquez y el Salón de Reinos (ob. cit. 1911 pág. 90) con atribución a Mazo de la obra, opinión rectificada por Azcárate que lo atribuye a Isaac Guillermo (Anales de la construcción del Buen Retiro "Anales Inst. Est. Mad." 1966 pág. 100) y Caturia que lo atribuye a Jusepe Leonardo (ob.cit. 1947 pág. 38) atribución esta última que se ha mantenido después (María Angeles Mazón de la Torre Jusepe Leonardo y su tiempo Zaragoza 1977 pág. 283ss). El lienzo ha figurado recientemente en la exposición Madrid hasta 1875 en cuyo catálogo sigue atribuido a Leonardo, señalándose sin embargo, la posibilidad de que pertenezca a la serie de "Casas de Campo" pintadas por Félix Castello en 1637 (Catálogo nº 339 pág. 139).

- (261) Documento del Archivo de Palacio publicado por Ricardo MARTORELL Y TELLEZ-GIRON Alonso Carbonel arquitecto y escultor del siglo XVII "Rev. Esp. de Arte" Abril-Junio 1936 pág. 54. Este es el mismo documento publicado ya en 1912 por Francisco GUILLEN ROBLES (El Casón del Buen Retiro en "Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas" Madrid 1912 pág. XXIII-XXIV).
- (262) Martorell ob. cit. pág. 54 y Guillén Robles ob. cit. pág. XXIV-XXV.
- (263) AMADOR DE LOS RIOS El antiguo palacio del Buen Retiro (ob. cit. s.a. pág. 200)
- (264) Palomino ob. cit. pág. 1107
- (265) Ibidem pág. 1108
- (266) Yves BOTTINEAU Felipe V y el Buen Retiro "A.E.A." 1958 pág. 119.
- (267) Palomino ob. cit. pág. 1107-1108
- (268) Ponz ob. cit. ed. 1947 pág. 554
- (269) Ibidem pág. 555
- (270) Francisco GUILLEN ROBLES ob. cit. pág. XL
- (271) Ceán II pág. 334-335
- (272) (Juan F. RIAÑO) Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1881 pág. 8-12. Guillén Robles especifica que los frescos no fueron borrados bárbaramente, como dijo Mesonero Romanos, sino que, estando en muy mal estado de conservación, se cubrieron con telas de seda, que al ser despegadas acabaron de arrancar las pinturas, de las que sólo quedó el contorno de las figuras (ob. cit. pág. XLVIII).
- (273) Manuel LORENTE JUNQUERA El Casón del B. Retiro sede de la Exposición en "Catálogo de la Exposición Homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte 1666-1960" Madrid 1960 pág. 25.



- (274) Catálogo 1881 pág. 8. También Amador de los Ríos en su trabajo sobre el Buen Retiro dice que se están restaurando los frescos en 1881 (nota p.219) Guillén Robles indica que en 1877 es cuando se encargó la restauración de los frescos a Germán Hernández y fue entonces cuando desaparecieron del todo las Hazañas de Hércules (ob. cit. pág. LVIII).
- (275) Gonzalo DIAZ LOPEZ Guías de España VIII Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1943 pág. 9
- (276) Lorente ob. cit. pág. 25
- (277) Miguel VELASCO los cita en el catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid Madrid 1926 pág. 54
- (278) Esta copia es mencionada por Guillén Robles quien nos dice que se grabó para "La Ilustración Española y Americana" 22-2-1899 (ob. cit. pág. XLII). Actualmente pertenece al Museo del Prado y tiene el nº 4393 de su catálogo.
- (279) Al parecer existía también una serie de bocetos para estas pinturas que, según Bellori, fueron enviados a Francia, a Luis XIV (Le vite de pittori Roma 1728 pág. 360).
- (280) Palomino ob. cit. pág. 1107
- (281) Ponz ob. cit. ed. 1947 pág. 554
- (282) Ceán II pág. 334
- (283) Amador de los Ríos El antiguo palacio ob. cit. pág. 201
- (284) Ruiz Elvira ob. cit. pág. 276
- (285) Ibidem pág. 245, 275, 278-279
- (286) Rosenthal ob. cit. 1973 pág. 209 con bibliografía sobre la Orden del Toisón. Sobre el tema sigue siendo interesante la obra de Johan HUIZINGA El otoño de la Edad Media Madrid ed. 1967 pág. 130-145.
- (287) Seznec ob. cit. pág. 26. REcuérdese que el inventario de los bienes de la princesa Margarita, hermana de Felipe el Hermoso y esposa del príncipe Don Juan de Castilla, figuraba "un libro de molde en francés que se llama balentino jeson" (José

FERRANDIS Datos documentales para la Historia del Arte Español III Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca) Madrid 1943 pág. 59

- (288) La Toison d'Or. Cinq siècles d'Art et d'Histoire Bruges 1962 pág. 22
- (289) Huizinga ob. cit. pág. 135-136. Pierre QUARRE La Toison d'Or "L'Oeil" 1959 janvier pág. 17
- (290) Seznec ob. cit. pág. 25-26
- (291) Véase más arriba pág. 300ss.
- (292) Medina ob. cit. fol. VIII
- (293) Ocampo ob. cit. fol. XLII (sic por LII)
- (294) Juan BRAVO El vellocino dorado y la historia de la orden del Fuson s.l. 1546 fol. VIv.
- (295) Ibidem fol. VIIIV.
- (296) Ibidem fol. XIIIIV.
- (297) Véase más abajo pág. 1101
- (298) Cesare RIPA Iconologia Roma MDCIII pág. 348
- (299) Ibidem
- (300) Ibidem pág. 346 y 349
- (301) El dibujo ha sido descubierto recientemente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, por lo que no se menciona en las obras anteriores sobre Jordán. La noticia y la fotografía me han sido amablemente facilitadas por Adela Espinós, autora del catálogo de dibujos del museo, recientemente aparecido (Catálogo de Dibujos I (siglo XVI-XVII) Museo Bellas Artes Valencia Madrid 1979 nº 156 pág. 219)
- (302) Ripa ob. cit. pág. 349
- (303) Ibidem
- (304) Ibidem
- (305) Ibidem pág. 347
- (306) Ibidem pág. 346
- (307) Es fácil reconocer sin embargo a Ptolomeo, identificado por la esfera terrestre que él mide con

un compás, y a Euclides que, como teórico y práctico de la Geometría, suele llevar libro y compás.

- (308) Palomino ob. cit. pág. 1108
- (309) Espinós ob. cit. nº 153, 154 y 155 pág. 218-219  
Véase nota 301 más arriba.
- (310) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 56
- (311) Ibidem pág. 372. Esta corona es la misma que Anfítrite regaló a Teseo después y éste a Ariadna y que finalmente fue catasterizada en la constelación llamada Corona.
- (312) No aparecen representadas estas dos figuras en la copia del techo del Casón antes mencionada.
- (313) Ripa ob. cit. pág. 136-138
- (314) Aquí utiliza Jordán elementos coincidentes con los de uno de sus cuadros conservados en España, la Alegoría del Viento de la col. Medinaceli, donde aparece una figura similar para el viento, el mismo amorcillo con el molinete y una matrona semejante acariciando las alas de un cupido.
- (315) Ripa ob. cit. pág. 137
- (316) Mujer vestida con manto azul estrellado de oro que se aprieta el pecho con las manos haciendo brotar la leche, se le pone estrella por parecerse mucho al cielo (Ripa ob. cit. pág. 43-44).
- (317) Así lo interpretó Mérida (El techo pintado por Lucas Jordán en el Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1912 pág. LXX).
- (318) Recuérdese que Ovidio señalaba la Edad de Plata como aquella en que el Tiempo se dividió en cuatro estaciones.
- (319) Ripa ob. cit. pág. 474
- (320) Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI Luca Giordano (Napoli) 1966 II pág. 260
- (321) Ripa ob. cit. pág. 177
- (322) Ibidem pág. 81

- (323) La Piedad es seguramente la figura con alas y llama en la cabeza que sostiene la cornucopia en la mano izquierda y una paloma en la derecha, aunque este último atributo no figura en la descripción hecha por Ripa de la Piedad (ni tampoco en otras de iconografía semejante como la Abundancia o la Felicidad por ejemplo), por lo que quizás se trate de alguna alegoría más específica. De las cuatro figuras restantes, tres podrían indentificarse por sus tocados específicos (espigas, hojas y flores respectivamente) y la cuarta por los atributos que lleva en las manos, una bola de oro en la derecha y un haz de espigas (?) en la izquierda, no obstante no nos ha sido posible localizar con exactitud las alegorías específicas de cada una de estas figuras.
- (324) Ripa ob. cit. pág. 137
- (325) Ibidem pág. 485-486
- (326) Ibidem pág. 243-244. El ejemplo viene ilustrado en la edición de 1603.
- (327) Ferrari y Scavizzi ob. cit. II pág. 253
- (328) La harpía tampoco aparece en la copia del techo que hemos mencionado.
- (329) Ripa ob. cit. pág. 137-138
- (330) La noticia de su existencia la debo a la gentileza de Ma Conservadora de Dibujos del Museo del Prado, Manuela Mena, quien me lo ha comunicado antes de que aparezca publicado en su catálogo de los dibujos italianos del Prado, actualmente en prensa.
- (331) Ripa ob. cit. pág. 58ss.
- (332) Ripa sin duda tomó el texto de Cartari como fuente primordial. En este último autor además de aparecer los atributos ya explicados en el texto anterior, se añaden otros, así por ejemplo, Cartari justifica la corona de torres "perche il circuito della terra a guisa di corona e tutto pieno di città, di castella, di villaggi, e di altri edifici. La veste e tessuta di verdi herbe, e circondata da fronzuti rami, che mostra gli arbori, le piante, e le herbe che cuprono la terra" (Vincenzo CARTARI Le imagini de i dei de gli antichi Venetia 1571 pág. 204-205. Cartari a su vez menciona a Boccaccio como fuente).
- (333) Cartari ob. cit. pág. 206

- (334) Ibidem. Los címbalos y tímpanos habían sido inventados por la diosa según Diodoro Sículo.
- (335) Ferrari y Scavizzi ob. cit. II pág. 266. Jacob BEAN 17th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art New York 1971 n.º 230
- (336) Ferrari y Scavizzi ob. cit. II pág. 261
- (337) Juan Barcelón, nacido en Lorca en 1739, obtuvo en 1762 la pensión de grabado en dulce de la Academia de San Fernando dedicándose a partir de entonces al grabado. De Barsanti las noticias son escasas, se sabe que era italiano y que estudió en la Academia de Bellas Artes de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Barcelón es más conocido por su labor de ilustración de libros. (Luis ALEGRE NUÑEZ Catálogo de la Calcografía Nacional Madrid 1968 pág. 192-193 y Antonio GALLEGO GALLEGO Historia del grabado en España Madrid 1979 pág. 285-286)
- (338) Los óleos miden aproximadamente 34 x 20 cm. En el último inventario de pinturas de la Academia hecho por Pérez Sánchez (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas Madrid 1964) no aparece ninguno de los cuadros de Castillo. Al parecer estuvieron perdidos durante algún tiempo hasta que los encontró recientemente el Secretario Técnico de la Calcografía, Don Antonio Gallego. Actualmente están colgados en las dependencias administrativas de la Calcografía. (Aprovecho para agradecer a mi compañero y amigo Antonio Gallego y a doña Teresa Pellicer las facilidades que me han dado para estudiar y reproducir cuadros y grabados). Pigler en su Barockthemen cita también 16 bocetos de las Hazañas de Hércules para los frescos del Buen Retiro en una colección particular de Viena, que no mencionan Ferrari y Scavizzi y que quizás sean los citados por Bellori, como hemos indicado más arriba.
- (339) Palomino ob. cit. pág. 1108
- (340) Amador de los Ríos ob. cit. pág. 201
- (341) Yves BOTTINEAU Felipe V y el Buen Retiro ob. cit. pág. 119

- (342) Recuérdese que el mismo sistema de pintura mural simulando tapices fue adoptado en la iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes, donde Jordán representó, al fresco, escenas de la vida del santo titular, en las paredes. La iglesia, contemporánea de la construcción del Casón, puede servirnos, por su disposición interior, para reconstruir en cierto modo, el aspecto interno del Casón. La iglesia está concebida como un gran salón, aunque de planta elíptica, cuyas paredes presentan vanos a tres niveles también: huecos inferiores para los altares, tribunas sobre ellos que se prolongan casi hasta la cornisa superior y ventanas en los lunetos de la bóveda, es decir, la misma sucesión que conocemos para los lados mayores del Casón.
- (343) Ferrari y Scavizzi ob. cit. I pág. 156
- (344) Por ejemplo la de Hércules transportando a los Cércepes, véase Pigler ob. cit.
- (345) Puede observarse como la selección de las historias dejó al margen las que trataban de Hércules como personaje histórico relacionado con sus hazañas en España, aspecto éste que se había hecho resaltar años antes en el Salón de Reinos.
- (346) El libro tiene 55 ilustraciones de baja calidad por lo que solo hacemos alusión aquí al significado de las imágenes.
- (347) En la licencia del ordinario y en la del Consejo se da como título del libro Trabajos de Hércules... Flores de su juventud y Política en ella de sus empresas.
- (348) Gállego cree que el personaje de Hércules tiene los rasgos de Felipe IV, pero la calidad de las estampas es tan pobre que ni siquiera permite esta comprobación (Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro Madrid 1972 pág. 197)
- (349) Fernández de Heredia ob. cit. s.p.
- (350) Ibidem
- (351) Ibidem
- (352) Ibidem pág. 72. También incluye la imagen de Hér-

cules niño ahogando las serpientes, Saavedra Fajardo, en sus Empresas Políticas idea de un príncipe político-cristiano de 1640, la imagen lleva el lema "hinc labor et virtus" (Edición Madrid 1976 I pág. 73)

- (353) Fernández de Heredia ob. cit. pág. 164
- (354) Ibidem pág. 276
- (355) Por los mismos años casi, 1690, Palomino explica la imagen de la Gigantomaquia como alegoría del asedio de los moros sobre el presidio de Alarache, diciendo "que son los titanes que pretenden asaltar el cielo de esta Monarquía católica" (ob. cit. pág. 662)
- (356) Véase más arriba pág. 419
- (357) Recuérdese que el águila era también animal emblemático de los Austrias.
- (358) La alegoría más fácil de aplicar a estos dos grupos es, naturalmente, la Paz (simbolizada por el Triunfo de la Tierra cuya fertilidad ofrece en tiempos de paz sus mejores dones) que avanza hacia España sin dificultades y la Guerra (Minerva Marte, el Terror y la Ira precedidos de armas y harpías) que encuentra difícil su penetración en el Reino. Sin embargo, la aparición de la Paz en el espacio de la Edad de Hierro y la explicación total no acaba de ser satisfactorio por lo que dejamos estos dos grupos sin interpretación por el momento.  
Para la iconografía general de las obras de Jordán es muy interesante el estudio y las sugerencias hechas por Ronald MILLEN en su obra Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi Firenze s.a. (posterior a 1966).
- (359) Un testimonio directo de esto lo tenemos en la carta enviada a Carlos II por el Prior de El Escorial sobre la marcha de los trabajos de Jordán en el monasterio; el Prior comunica: "Sire, il vostro Giordano ha dipinto oggi dieci, undici, dodici figure... I due teologi che ha al fianco per istruirlo dei misteri, hanno meno pronte le risposte che non sono le sue domande". La carta

fue encontrada por Fréderel y publicada, en italiano, en la monografía de Enzo PETRACCONE (Luca Giordano Napoli 1919 pág. 66). También es citada por Longhi (Due mitologie di Luca Giordano "Paragone" Nov. 1952 pág. 41-42 y por Bottineau A propos du séjour espagnol de Luca Giordano (1692-1702) "G.B.A." 1960 II. pág. 252

- (360) Palomino ob. cit. pág. 647
- (361) Ferrari y Scavizzi ob. cit. I pág. 153. Sobre este punto es interesante ver el artículo de Bottineau antes citado (1960 pág. 249-260)
- (362) Walter VITZTHUM La galleria di palazzo Medici-Riccardi Milano 1965 pág. 3
- (363) Durante mucho tiempo se dio como de Ribera el lienzo de Hércules luchando con el centauro Neso del Museo de Bucarest (antigua colección real), obra sin embargo, de Lucas Jordán (Al. Busuiocanu A rediscovered painting by Murillo: El cuadro de las sombras "The Burlington Magazine" 1940 pág. 55) y en relación con el cual, es posible esté el cuadro del mismo tema vendido por Christie de Londres el 24-5-1974, obra que sin embargo, nos es desconocida.
- (364) Palomino ob. cit. pág. 877-878
- (365) Jonathan BROWN Jusepe de Ribera. Prints and Drawings Princeton University 1973 pág. 168 y Walter VITZTHUM Disegni inediti di Ribera "Arte Illustrata" 1971 37/38 pág. 77
- (366) Vitzthum ob. cit. pág. 77
- (367) John Rupert MARTIN ob. cit. 1956 pág. 97
- (368) Danuta BATORSKA Additional comments on the iconography of the Sala di Ercole at Villa Doria Pamphili in Rome "Paragone." 1975 mayo pág. 31
- (369) Bottineau ob. cit. 1958 pág. 452 nº 898. Matías Díaz Padrón Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I Escuela flamenca siglo XVII Madrid 1975 pág. 326
- (370) Svetlana ALPERS Corpus Rubenianum IX The decoration of the Torre de la Parada London New York 1970 pág. 112



- (371) Bottineau ob. cit. 1958 pág. 452 nº 925
- (372) Díaz Padrón ob. cit. pág. 331-332
- (373) Bottineau ob. cit. 1958 pág. 452 nº 904
- (374) Díaz Padrón ob. cit. pág. 326-327
- (375) Bottineau ob. cit. 1958 pág. 306
- (376) Ibidem pág. 452 nº 917-922
- (377) En el British Museum existe un dibujo de Rubens que presenta en una sola hoja varios estudios de una serie de los Trabajos de Hércules, entre los que puede verse la lucha de Hércules con el león y la lucha con Anteo. El dibujo se considera relacionado con las pinturas encargadas a Rubens por Felipe IV (John ROWLANDS Rubens. Drawings and Sketches. Catalogue of an exhibition at the Department of Prints and Drawings in the British Museum 1977. London 1977 nº 184 pág. 139
- (378) Sala Christie Venta 18-1-1963
- (379) Marqués de SALTILLO La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas "B.R.A.H." 1954 t. 134 pág. 63-67
- (380) Palomino ob. cit. pág. 1008-1009
- (381) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de dibujos Madrid 1967 pág. 56
- (382) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles siglos XV-XVII Madrid 1972 pág. 88 dibujo F.D. 751
- (383) Pérez Sánchez ob. cit. 1967 pág. 33

## P E R S E O

De nuevo tenemos con Perseo una historia rica en aventuras y muy famosa desde la Antigüedad.

Las fuentes para la historia de Perseo son, como siempre, Hesíodo, Apolodoro e Higino principalmente, aunque también hay que contar con Eurípides y Píndaro.

Entre los autores latinos es importantísimo Ovidio, quien dedica a Perseo la mayor parte de los libros IV y V de sus Metamorfosis y, a escala menor, Virgilio, Luciano, Manilio y Servio, aunque la historia de Perseo atrajo la atención de muchos otros escritores clásicos. (1)

El ciclo de Perseo comienza propiamente con la historia de su madre, Dánae, la unión de ésta con Zeus convertido en lluvia de oro, el viaje de Dánae y de su hijo hasta Serifos y la juventud de éste en la isla. Las aventuras de Perseo, propiamente dichas, comienzan con la expedición al país de las Gorgonas y la muerte de Medusa, el viaje posterior de Perseo y sus aventuras con Atlas, Andrómeda y Fineo, hasta su regreso a Argos, el reino de su abuelo, donde se

desarrollan los episodios finales de la historia.

De todas estas aventuras, las más famosas fueron la matanza de Medusa y, sobre todo, la liberación de Andrómeda, que es, por otro lado, la más representada en la pintura renacentista y barroca, como veremos más detalladamente.

Su iconografía en el arte clásico nos lo presenta como un personaje joven y vigoroso, sus atributos son las sandalias, el casco alado, la espada curva y la cabeza de Medusa que sostiene con una mano, tal como puede verse por ejemplo, en los frescos pompeyanos de la Casa dei Vetti y del Museo Nacional de Nápoles.

En el caso de Perseo es interesante señalar un fenómeno común a muchos personajes mitológicos, pero especialmente importante en el que nos ocupa. Nos referimos al catasterismo o conversión de Perseo en una constelación.

Los dioses solían colocar en el cielo, convertidos en estrellas o conjunto de estrellas, a aquellas figuras que se habían distinguido en su vida terrena por sus hazañas y que tenían relación directa o indirecta, con alguno de ellos, generalmente Zeus.

Los catasterismos son narrados por Eratóstenes (Catasterismos) e Higino (Poeticon Astronomicum), las

dos fuentes principales para el estudio de los perso  
najes transformados en estrellas.

Aunque, como hemos dicho anteriormente, son nu  
merosos los personajes catasterizados, nos fijaremos  
especialmente en Perseo, debido a que su papel astro-  
nómico determinó el conocimiento que del personaje se  
tuvo durante la Edad Media.

Así como Hércules debió buena parte de su per  
vivencia medieval a la semejanza de sus hazañas con  
las de Cristo y, por tanto, a la asimilación cristia  
na de su personaje, del mismo modo, Perseo debió tam-  
bién gran parte de su pervivencia en la Edad Media al  
estudio y representación de su constelación en los tra  
tados de astronomía medievales. (2)

Esto no ocurrió sin alguna alteración importan  
te en la figura y en la historia de Perseo.

Perseo fue catasterizado por Zeus debido a sus  
hazañas y a la forma extraordinaria de su concepción.  
Su constelación representa la figura del héroe, de  
pie y con la cabeza de Medusa en la mano.

También hace referencia a la historia de Per-  
seo la constelación de Andrómeda, catasterizada por  
Atenea y representada con las manos en cruz, en la for  
ma en que fue expuesta al cetáceo.

A través de su figura astronómica fue conocido

Perseo en la Edad Media, aunque sufrió una curiosa transformación.

Sabido es que el saber astronómico pasó a la Edad Media europea a través de manuscritos árabes. Estos, no muy interesados en la mitología griega, dieron a los personajes de las constelaciones el nombre clásico, pero no la forma, y explicaron a su modo, los atributos de las figuras.

Así, en el caso de Perseo, la cabeza de Medusa con cabellos de serpientes y gotas de sangre, se convirtió en la de un personaje barbudo identificado con el demonio árabe "algol" (3) y el personaje griego vencedor de Medusa quedó convertido en el vencedor del demonio, lo que nos va a llevar a la interpretación de la hazaña de Perseo como una lucha del Bien contra el Mal.

La transformación de Medusa en demonio quedó arraigada en occidente y buena prueba de ello es la imagen que de Perseo nos dan numerosos modelos medievales, pues en la capilla Caraffa de Santo Domingo el Mayor, de Nápoles, ya en 1512, aparece el héroe con los atributos clásicos pero con una cabeza masculina barbada en la mano (4). Habrá que esperar hasta Dürer, con su famoso mapa celeste de 1515, para que se produzca la rectificación adecuada y generalizada del

personaje clásico (5). En este mapa conservado actualmente en el Museo Británico de Londres aparece Perseo con la cabeza de Medusa representada según los textos clásicos, es decir, convertidos sus cabellos en serpientes. También puede verse en él la constelación de Andrómeda representada por la figura de una mujer con los brazos extendidos y una cadena que los une por la espalda (6).

Así pues, la imagen de Perseo durante la Edad Media se difundió principalmente a través de manuscritos que conservaban la representación árabe, sin unir el personaje de nombre clásico con la célebre historia de la mitología.

En 1497, unos años antes del mapa de Durero, se imprimía en Venecia la traducción italiana de las Metamorfosis de Ovidio, primera edición ilustrada con muy bellas xilografías renacentistas, que en el libro IV nos muestra a Perseo cortando la cabeza de Medusa y a Perseo volando con las sandalias de Mercurio mientras va hacia Andrómeda que espera al monstruo que ha de devorarla (7).

Dada la difusión de las Metamorfosis y el uso que de ellas hicieron siempre los artistas, creemos que las ilustraciones de esta obra son fundamentales

para la iconografía posterior de los personajes mitológicos y lo fueron, sin duda alguna, en el caso de Perseo.

En sucesivas ediciones de las Metamorfosis aparecen ilustrados otros episodios de la historia de Perseo, como por ejemplo, la aparición de Fineo en el banquete de bodas de Andrómeda y Perseo (8).

Desde principios del siglo XVI volvemos a ver la representación clásica de Perseo en obras de arte de importancia, salidas de centros artísticos diferentes. Así, en Flandes, se confecciona una serie de ocho piezas de tapices con la Historia de Perseo, entregados a Carlos V en 1520 (9), y en el siglo XVI también, se representa la liberación de Andrómeda por Perseo, en otra serie de cinco "poesías" en poder también de los reyes de España (10). Todas ellas realizadas en los talleres de Bruselas (11).

A partir de esta fecha la pintura vuelve a hacer familiar la visión clásica de Perseo y su historia inspira los frescos de numerosos palacios italianos y se representa en obras independientes de más fácil movilidad.

En el antiguo repertorio de pintura italiana renacentista de tema mitológico, publicado por Reinach en 1915, aparecen bastantes obras del siglo XVI que repiten historias ya vistas en las ilustraciones de las Metamorfosis (12)

lo mismo sucede en el más reciente repertorio de Pigler sobre pintura del Barroco (13).

En los frescos de algunos palacios italianos se da una sucesión más larga de historias de Perseo; entre ellos señalamos sólo tres: el vestíbulo de la Villa delle Peschiere, de Génova, pintado por el Bergamasco hacia 1562-1567 (14), y los dos de Aníbal Carracci en el palacio Farnesio (Perseo cortando la cabeza de Medusa ayudado por Mercurio y Atenea, en uno de los lunetos del camerino, 1595-97, y la Liberación de Andrómeda y la lucha con Fineo, en los testeros de la sala de la galería, 1603-4).

En España las fuentes clásicas para el conocimiento de Perseo son, naturalmente, las mismas que en el resto de Europa y la trayectoria medieval de su representación es también muy semejante, es decir, se conoció a Perseo como el vencedor del demonio Algol y no como el de Medusa.

Esto último tiene más justificación en nuestro país ya que, como es sabido, fuentes fundamentales para el paso de la ciencia árabe a Europa, fueron las traducciones realizadas por la escuela de Toledo bajo el reinado de Alfonso X y las obras escritas por su mandato y conocidas bajo su nombre. Entre ellas dos son especialmente importantes: Los libros del Saber de Astronomía y el Lapidario.

En ambas obras aparece la constelación de Perseo o "el levador de la cabeza de alguol" (15), sin que en el texto explicativo de la figura se indique, en ningún momento, que se trata del héroe mitológico, aunque, curiosamente, se da una interpretación alegórica igual a la que se daba a la mitología

"



en general. El texto dice así: "Et esta ymagen de Perseo es muy marauillosa et muy estranna, ca está en ella figura de ome de cara sannuda et uestido de sayo corto fastal ynofo. et cinto. et descalço las piernas et los pies. et tien en la mano diestra una espada sacada, et sangrienta, et en la siniestra una cabeça colgada de los cabellos cosriendo sangre del cuello della como si la ouiesse descabeçado. Et possiéronle figura á la cabeça mas estranna que de ninguna animalia. assi que por ende la llamaron en preçiano caput alguol. que quier tanto dezir cuemo cabeça del diablo"... "Et por ende todo ome entendudo que en esta parabla sennaladamiente parare mientes. sin todos los otros entendimientos que a en la figura esta ymagen. fallará gran poridad pora connoscer la uertud della. ca si los sabios que estas palabras possieron. dixeron que aquella es la cabeça del diablo. sabiendo ellos que el diablo non tenia cuerpo nin fayçion ninguna errarian mucho en dezir que era lo que non podia seer. Mas si lo dixeron por otra semeiança segun la fuerça et la uertud que avia en la ymagen creemos que dixeron uerdad. ca por esso fueron ellos llamados philosophos porque dixeron la uerdad." ( 16 )

Tanto el Lapidario como Los Libros del Saber de Astronomía, incluyen miniaturas que representa a Perseo.

En el primero aparece como hombre maduro, con vestido corto, descalzo, con espada en la mano izquierda y la cabeza de Algol en la derecha; el demonio se representa barbado, con orejas puntiagudas y la lengua fuera.

En el segundo Perseo está representado más joven, sin barba, aunque con el mismo atuendo y atributos que anteriormente; la cabeza de Algol se representa como la de un hombre normal sin barba.

Otro ejemplo del desconocimiento de la historia de Perseo durante la Edad Media española, nos lo proporciona el autor del Libro de los Enxemplos quien, si bien conoce la aventura de Medusa, atribuye la hazaña de su muerte a un hijo de Júpiter "llamado Jasón": "Esto viendo Jason, hijo de Júpiter, fizo un escudo de cristal é tomó un espada aguda de ambas partes, é cubrióse del escudo que non se parescia nada é fuése para ela, é ella viólo venir, é como ela se miró en el escudo é se vió tan disforme, cuayóse amortecida, é vino Jason é degollóla con su espada." (17).

La explicación de la hazaña está también dentro de la más pura corriente alegórica: "Esta mujer, cualquier anima pecadora que está fea por el pecado, Jason significa nuestro Sennor Jhu que se cubrió del escudo de cristal, conviene saber, de la humanidad; é con el cuchillo, conviene saber, con la su palabra, que era aguda de cada parte degüella á toda ánima pecadora, la cual, viéndose así aflicta dice: Miserere mei,..." (18)

Exceptuando las ilustraciones de los libros de Alfonso X, ya vistos, la única representación de Perseo en la pintura medieval española, debió ser la de la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, obra de Fernando Gallego. De ella sólo se conserva actualmente, una tercera parte, en la que no figura la constelación de Perseo, pero por noticias y descripciones antiguas sabemos que estaba representada la constelación y por tanto, debía estarlo Perseo, aunque no conozcamos su imagen. (19)

Al igual que en el resto de Europa, es en el siglo XVI, cuando reaparece en España la figura de Perseo como héroe de la mitología clásica.

Como hemos visto anteriormente, los tapices bruselenses dedicados a Perseo, se envían a la corte española por lo que su

imagen y su historia, eran familiares desde principios de siglo a todos los visitantes de las residencias reales.

Precisamente en una de ella -el palacio del Pardo- se destinó una sala -la de la torre del suroeste- a representar la historia de Perseo en sus paredes y techo, constituyendo el ciclo uno de los más completos que sobre Perseo, se han hecho en la pintura.

Algunos episodios de su vida se incluyeron también a finales de siglo en el gran ciclo mitológico del palacio del Viso.

Ambas obras, realizadas al fresco, están relacionadas con el arte italiano, como vamos a ver seguidamente.

La primera de ellas, por cronología, corresponde al palacio del Pardo.

El sitio del Pardo, famoso por sus reservas de caza, fue siempre muy apreciado de Felipe II quien, siendo aún príncipe, se preocupó por hacer una mansión más digna que la pequeña casa real existente desde el siglo XV.

Carlos I, a instancias de su hijo, comenzó la nueva residencia que se debió terminar en 1558 (20), cuando Felipe II se había hecho cargo ya de los poderes y del gobierno de los reinos españoles.

Del palacio del siglo XVI quedan pocos restos actualmente. Un incendio en 1604 ocasionó grandes daños al edificio, que hubo de ser reconstruido en buena parte, y sucesivas reformas, en épocas más recientes, han hecho que sea poco lo que del siglo XVI pueda apreciarse actualmente.

Entre lo que ha sobrevivido -casi milagrosamente diríamos, pues no han corrido igual suerte pinturas posteriores de similar calidad, en residencias reales también- se cuenta la torre suroeste del palacio y, dentro de ella, los frescos de Gaspar Becerra dedicados a la historia de Perseo; obra doblemente interesante, primero, por ser escasa la pintura conservada de Becerra,

uno de los mejores pintores del renacimiento español, y segundo, por ser más escasas aún las pinturas españolas dedicadas a la mitología.

De ambas cosas tenemos testimonios, y de calidad, gracias a los frescos del Palacio de El Pardo. Sin embargo, algo se ha perdido de la obra efectuada por Becerra. Lo que puede verse en la actualidad corresponde a las pinturas del techo de la sala, dividido en nueve compartimentos, con sendas historias de Perseo. Los testimonios antiguos, por el contrario, hablan de otros frescos situados en las paredes y correspondientes a la historia de Andrómeda ( 21 ) y que, en mal estado, se iban perdiendo con el tiempo y de los cuales, desgraciadamente, nada nos ha llegado.

El palacio de El Pardo tiene cuatro torres y, al parecer, el interior de todas ellas estaba decorado con pinturas. "En las cuatro torres estaban todas las paredes pintadas en perspectiva de construcción y fábricas de muy hábil mano" ( 22 ).

La pintura de la torres suroeste está realizada en una habitación cuadrada, de 5,80 m. de lado. La habitación, como es usual, ha cambiado de uso a lo largo del tiempo, aunque parece que su destino primitivo fue el de habitación de la Camarera, comunicada con el aposento de la reina, tal como lo afirma el testimonio más próximo que tenemos a la fecha de realización de la pintura; Argote de Molina, en 1582 dice: "De la Sala Real de retratos... se va a los aposentos de los reyes. Y a estos sigue el aposento de la camarera que está pintado al fresco, de mano de Becerra, natural de Baeza, cuyo pincel igualó a los mejores pintores destos tiempos, y de mano de Joan Baptista Bergamasco y Rómulo, italianos, donde se ve la historia de Perseo, con unas tarjas a lo romano, de admirable pintura sobre estuco" ( 23 ).

El techo de la habitación es plano y, para simular una bóveda, se dividió el espacio en nueve compartimientos, uno circular en el centro, cuatro ovalados en las esquinas y cuatro mixtilíneos en los laterales, todos ellos enmarcados independientemente con molduras clásicas o grutescos hechos de estuco.

El espacio central presenta la apoteosis de Perseo. El héroe aparece en escorzo con sus atributos característicos: sandalias y casco alados, la espada curva que le diera Mercurio en la mano derecha y el escudo de Minerva con la cabeza de Medusa en él representada, en la mano izquierda. A su alrededor, los ocho espacios restantes nos relatan la historia de su vida desde el momento de la concepción.

Primero aparece Dánae en el lecho, mientras Jupiter que la contempla entre nubes, va hacia ella en forma de lluvia de oro; junto al lecho aparece un cupido dormido y una dueña que mira igualmente el oro que cae del cielo.

Sigue en uno de los pequeños óvalos, el naci-miento de Perseo, con Dánae recostada en el lecho y criadas bañando al pequeño.

El siguiente episodio representa el momento en que madre y recién nacido, son embarcados en una pequeña nave cumpliendo la orden de Acrisio. En la ori-

lla del mar una mujer lamenta la suerte de Dánae y en el otro extremo un soldado vigila el embarque.

La escena que sigue -otro pequeño óvalo- muestra a Perseo, ya adulto, despidiéndose de su madre mientras un hombre a su lado -Polidectes- le muestra el camino del mar por donde ha de partir en busca de Medusa, cuya cabeza ha de traer consigo al reino que le acogió de pequeño.

Continúa la narración con una escena muy bella. Sobre un fondo de paisaje, Perseo recibe de manos de Mercurio, la cimitarra que el dios le ofrece para cortar la cabeza de Medusa, y de manos de Atenea, el escudo que ha de protegerle contra la mirada de la Gorgona.

Otra nueva escena presenta a Perseo, provisto ya de las sandalias y el casco voladores, llevándose el ojo de las greas, el único que poseían en común y usaban alternativamente; las fórcides son aquí sólo dos y se ven sorprendidas por Perseo en el momento en que se pasaban una a otra el famoso ojo.

El espacio siguiente es uno de los más célebres de la historia de Perseo: el momento en que éste agarra a Medusa por el cabello para cortarle la cabeza; la gorgona estaba reclinada en el lecho y Perseo se sustrae a su mirada avanzando por la espalda de Medusa gracias a sus sandalias voladoras. A

ambos lados de Medusa puede verse a mujeres y soldados que han sido ya convertidos en piedra -como denota el color blanco de la pintura- por la mirada de la gorgona.

Finalmente, el último episodio del techo presenta el momento en que Perseo -cortada ya la cabeza de Medusa- se eleva en el aire con ella y de las gotas de su sangre surge Pegaso.

Estas son las aventuras de Perseo que aparecen en el techo de la torre del Prado. La historia sin embargo, continuaba al parecer, en las paredes, y en ellas se pintó la segunda hazaña que dio popularidad a Perseo: la liberación de Andrómeda.

De estas pinturas murales - totalmente perdidas- no tenemos ninguna descripción, pues Ponz, que es el primero en citarlas describiendo un poco su asunto, nos dice solamente que en las paredes se representaba la fábula de Medusa, Andrómeda y Perseo (24). Después Ceán dice que se conservaba la misma pintura en la torre del Pardo (25).

Así pues el ciclo de Perseo se completaba con la historia de Andrómeda, ya que la liberación de ésta era una de las hazañas más conocidas de Perseo y de las más solicitadas en el Renacimiento.

Entre los dibujos conocidos de Becerra -desgraciadamente muy fragmentados y estropeados- hay algunos en El Escorial que corresponden a los frescos que esta

mos estudiando. Así por ejemplo los catalogados con los números 33 y 41 en el Corpus de dibujos españoles de Angulo y Pérez Sánchez (26) corresponden respectivamente a la figura de Perseo, y a la cabeza de Minerva junto al perfil de Mercurio, en la escena en que los dioses entregan al joven sus dones. Igualmente el dibujo nº 32 (27) es el preparatorio para la escena siguiente del ciclo del Pardo, cuando Perseo va a cortar la cabeza de Medusa, e incluso conserva la cuadrícula hecha para su traspaso fácil al muro. Al mismo ciclo corresponde el dibujo nº 43 que nos muestra varios fragmentos de figuras, entre ellas una cabeza de Perseo, probablemente estudio para la serie de El Pardo.

También se ha de considerar de Becerra otro dibujo del Monasterio de El Escorial, incluido en el mismo Corpus con atribución dudosa a Becerra (28) y que corresponde precisamente a la liberación de Andrómeda, el episodio representado en las paredes de la sala y cuya pintura original se ha perdido totalmente, quedando pues el dibujo como único testimonio de lo que allí se representó. La escena muestra a Andrómeda desnuda, atada a la roca, mientras Perseo va a arremeter contra el monstruo (que no aparece sin embargo en el fragmento conservado) y Pegaso lo mira atentamente.

Las pinturas del Pardo se comenzaron en torno a 1563, pues en noviembre de 1562 manda Felipe II que se le de a Becerra dinero a cuenta para comenzar a trabajar y, en 1563, le nombra pintor del rey; por entonces

"



trabajaba el artista en las pinturas del alcázar de Madrid y de El Pardo (29).

En los documentos publicados por Martín González sobre el palacio de El Pardo en el siglo XVI se dice, en julio de 1563, que Becerra "está pintando la Torre" y en mayo de 1568 que el trabajo se ha terminado totalmente (30).

Las pinturas de El Pardo fueron realizadas totalmente por Becerra quien puso el máximo interés en ellas. Los pigmentos -6 barriles- fueron importados de Génova y recibidos personalmente por Becerra en El Pardo (31). Con ocasión de unas fiebres contraídas por el pintor mientras trabajaba en el alcázar de Madrid y en El Pardo, Becerra dirige una carta al rey en la que expresa con claridad el empeño puesto en las pinturas: "En el Pardo hay bien en qué se entretuviesen, [los oficiales de Becerra] hasta tanto que Dios me diese salud. Más en tanto que yo no estuviese presente, no me parece que se deban de comenzar ciertas historias que están hechos los cartones, que Su Majestad los ha visto, porque no quería que fuesen fuera de mi gusto, porque me tornarían otras calenturas de nuevo." (32).

Becerra fue ayudado en esta obra por colaboradores que se dedicaron sobre todo a los grutescos y decoraciones que enmarcaban las historias, labor que Becerra consideraba más acorde con los ayudantes "las harán muy bien hechas aunque yo esté ausente". Entre los ayudantes de Becerra conocemos el nombre de Hoyos, Susarte,

Juan de Cervera y Miguel de Ribas al que se paga por los estucos del alcázar y del Pardo que, según el oficial, era labor de más trabajo"que lo que hacen los albañiles italianos" (33).

Lo que está más oscuro es la intervención de Bergamasco y Cincinato en estas pinturas de la torre de El Pardo, aunque así lo dice Argote de Molina en 1582 y Pacheco (34).

La narración de la historia de Perseo, según la pinta Becerra, está inspirada en el texto del libro IV de las Metamorfosis de Ovidio, pero no en la versión latina sino en la traducción al romance.

Entre las primeras traducciones de Ovidio, la italiana de 1517 (35) es la que más se asemeja a las escenas pintadas por Becerra. Esta traducción está "compuesta, vulgarizada y alegorizada" por Ioanni de bonsignore de la citta di Castello en el año 1370, según se expresa en el preámbulo y a ello se ajusta casi al pie de la letra también, la traducción castellana de Bustamante, impresa en 1545 (36). Sólo dos detalles que afecten a las pinturas que estudiamos difieren entre ellas. Uno se refiere a los dones que Mercurio da a Perseo; en la versión italiana le entrega las alas y "quello falcione con lo qual egli uccise Argos", mientras en la versión castellana mercurio le da las alas

"y la verga con que hizo dormir a Argos", según esto, Becerra se ajustaría a la versión italiana al pintar a Perseo recibiendo una cimitarra de Mercurio. Otra diferencia es que sólo la versión de Bustamante especifica que Perseo atacó a Medusa cuando ésta estaba en la cama, según lo pinta también Becerra.

La similitud entre estas versiones y lo representado en el techo del Pardo puede comprobarse cotejando texto y pinturas.

Los frescos comienzan, como hemos visto, con la historia de Dánae a quien su padre, según Bustamante, "por miedo a que perdiese la virginidad" (no se dice que fuese por miedo al cumplimiento de un oráculo adverso a Acrisio, como en el Ovidio clásico) "puso en una torre donde la había guardar con gran vigilancia" (37), pero Júpiter, enamorado de ella "pusose sobre esta torre y por un resquebramiento o resquebradura della tornado lluvia o granos de oro se dexo caer en las faldas de Danae y allí tornado a su figura dormio con ella" (38). Así puede verse en el Pardo a Dánae vigilada por su dueña y a Júpiter transformándose en granos de oro para caer sobre Dánae.

Enterado el padre de la acción de Júpiter pensó en el castigo pero aguardó al nacimiento del niño, así "venido el tiempo del parto Danae pario un niño a quien puso por nombre Perseo" (39) como se ve en la segunda escena pintada por Becerra.

Después de ésto, Acrisio reunió a madre e hijo y "los metio en vna nao y dexolos ambos solos sin ningun otro govier no ofresciendolos en poder de los brauos vientos y olas" (40) tal y como se representa también en la pintura del Pardo.

La nave llega a la isla Acaya donde el rey Polidecte toma "a Dánae por amiga y a Perseo por hijo", pero viendo la fortaleza del joven coge miedo de él y le manda a matar "un monstruo", así pues, Perseo "pidiendo licencia a Polidete y a su madre se partió" (41), según la historia número cuatro de Becerra.

Pero antes de partir "de su hermano el dios mercurio tomo prestadas las alas y verga con que hizo dormir a Argos... y tambien Pallas le dio su fino y trasparente escudo de cristal" ( 42) -en la versión italiana sería "lale con le qual egli volasse et... quello falcione con lo qual egli uccise Argos. Anchora gli die Pallas uno scudo di cristallo" (43 )- escena que puede verse en el recuadro número cinco del techo del Pardo.

Perseo llega por los aires al castillo de Medusa "y vío a las otras dos hermanas que estaban por guardas o velas sobre la puerta: las quales avn que eran dos no tenían mas de vn ojo y este andava muy ligero de la vna a la otra diziendoles todo lo que passava. Viendo esto Perseo lo mas passo y sosegadamente que el pudo bolo en alto y despues assí mesmo baxo: y passando el ojo de la vna a la otra antes que llegasse le asio y hurto sin que ninguna lo sintiesse" (44). En la historia número seis del Pardo puede verse igualmente tanto la vigilancia de las dos greas , a la puerta del castillo, como el hurto de Perseo.

Una vez en el interior del Castillo Perseo ve los efectos de la mirada de Medusa, "vio gran diversidad de marmoles puestos de diversas maneras et ymagines diferentes de miembros y figuras de hombres y de mugeres tornados en duras piedras" y "llego a una gran sala donde vio sobre vna real cama a Medusa que dormiendo estaua como Perseo conosció que dormia fuese<sup>a</sup> ella sin tingu<sup>n</sup> temor... y le corto la cabeça" (45). Así pintó Becerra la escena de Medusa en el cielo del Pardo.

Finalmente, Perseo "tomando [la cabeza de Medusa] por los cabellos serpentinos subiendose a las nuves se començo a yr... y desta sangre despues luego nascio un cavallo hermoso y admirable el qual dizen que luego b<sup>o</sup> lo en alto con vnas crecidas y muy hermosas alas" (46) como en la última escena de las representadas por Becerra.

En cuanto al episodio de la liberación de Andrómeda, a juzgar por la imagen que nos ofrece el dibujo conservado, se corresponde bastante fielmente con el texto de las Metamorfosis: "llego [Perseo] a la region de las tierras del rey Cefeo y vio entre vnas peñas cerca del mar donde estava desnuda y ligada de pies y manos andromeda por el pecado de su madre... En tanto vna gran bestia venia por la mar haziendo espantable estruendo... y [Perseo] vaxado sobre la bestia le metio la espada... hasta la empuñadura" (47).

Pero, además de los motivos literarios que sirvieron a Becerra de hilo relator para su representación, había en el Pardo otras obras que pudieron inspirar plásticamente al pintor.

Existía en el palacio, como hemos visto ya, además de los tapices con la historia de Perseo, dos lienzos de Tiziano, muy apreciados de Felipe II y admirados de todos los visitantes de la colección real.

El primero de ellos era la famosa Dánae recibiendo la lluvia de oro (Prado 425), obra encargada por Felipe II a Tiziano, que éste afirma estar realizando en carta del 12-3-1553 y que fue enviada al rey en 1554.

La composición de la Dánae de Tiziano fue tenida en cuenta por Becerra sin duda alguna. El coloca también a la joven reclinada en el lecho, con un cortinaje rojo al fondo, en lugar opuesto a su vieja servidora, la lluvia de oro cae en el centro de la composición, mientras la parte inferior izquierda del cuadro está ocupada por un perrito dormido junto al lecho, en Tiziano, y por un amorcillo en idéntica actitud, en Becerra.

El segundo lienzo de Tiziano era la liberación de Andrómeda por Perseo (hoy en la colección Wallace de Londres), el cual guarda en efecto gran similitud con el dibujo conservado de Becerra, aunque invirtiendo la composición.

La imagen de Perseo en el centro del techo recuerda por el contrario, una de las figuras de Rafael

en La Farnesina de Roma, el Mercurio triunfante repre  
sentado en una de las pechinas de la loggia de Psiche,  
imagen grabada más tarde por Marcantonio Raimondi. La  
actitud de Mercurio con el casco y las sandalias aladas  
descendiendo a la Tierra en actitud triunfal es bastan  
te similar a la del Perseo de Becerra con los mismos  
atributos y parecida disposición. La loggia de la Far-  
nesina, pintada por Rafael y Giulio Romano, en torno  
a 1517 debió ser sin duda conocido de Becerra durante  
su estancia en Roma.

En cuanto al resto de las composiciones debieron  
ser inventadas directamente por Becerra, sin descartar  
las sugerencias de otras obras pues, en el caso del na  
cimiento de Perseo por ejemplo, la escena es similar a  
los nacimientos de la Virgen y de San Juan Bautista, te  
mas muy frecuentes en la pintura italiana y española  
del Renacimiento.

Becerra, como es sabido, usaba mucho del dibujo  
e incluso de cartones del tamaño de los propios cuadros  
(48) y había traído de Italia el gusto por la composi-  
ción meditada, lo que se manifestaría a través de la fa-  
mosa anécdota de Felipe II, al comentar la lentitud de  
Becerra para hacer el dibujo de Mercurio, para el cuadro  
de la entrega de los dones de Perseo. (49)

Pero, posiblemente, la cuestión más interesante  
para un estudio iconográfico de la obra del Pardo sea el

¿por qué se eligió precisamente la historia de Perseo para el palacio.

Conocida es la intervención directa de Felipe II en cuanto a arte se refiere y más especialmente en las obras de El Pardo; conocida es también su afición por los temas mitológicos, sobre todo por las "poesías" encargadas a Tiziano y entre las cuales estaban las dos referentes a Perseo. La elección del tema que había de pintar Becerra, creemos pues se debió al mismo rey quien sin duda, indicó al pintor el tema a representar; sin em bargo su destino para la habitación de una camarera es muy extraño, aunque, como hemos visto, los testimonios antiguos más próximos a la fecha de su ejecución (Argote de Molina en 1582) así lo afirman.

Cuando se trataba de decorar las habitaciones destinadas a señoras, los temas elegidos solían proceder de una gama poco diversa. O bien eran temas religiosos, ponderando las virtudes que gustaban a los hombres -dis creción, prudencia, fidelidad y castidad- o bien eran temas profanos de la mitología o la historia antigua -Pandora, Psique, Putifar, Helena- para "advertir" a las damas de sus defectos proverbiales que, naturalmente, eran los causantes de los mayores males de la humanidad. (50)

Así pues, resulta sumamente raro que una habitación destinada a una mujer se quisiera decorar desde un principio con la historia de un héroe masculino, en cuyo



ciclo había además profusión de desnudos femeninos y escenas que, como la de Dánae, despertando con su belleza el amor de Júpiter, o la de Andrómeda, atrayendo la atención de Perseo por su belleza igualmente, estaban lejos de considerarse "convenientes" para una dama de la corte de Felipe II (51).

No parece pues que la camarera, o la reina, debieran disfrutar de aquellas historias y actitudes. Más probable parece, por el contrario, que la habitación de la torre, le fuera asignada a la camarera, por alguna circunstancia que desconocemos, posteriormente a la ejecución de las pinturas.

Puede pensarse más bien, que la torre del palacio se concibiese como habitación de descanso o recreo para el rey, quien había de disfrutar la historia de Perseo, de igual manera que disfrutaba las "poesías" de Tiziano.

Por otro lado había una tradición moralizadora del tema de Perseo que vinculaba sus hazañas a las de la lucha del Bien contra el Mal.

La Edad Media había visto en Perseo la personificación del Bien. Boccaccio en su Genealogía de los dioses, explica perfectamente los diferentes sentidos que había que ver en la historia de Perseo, cuando éste mata a Gorgona y vuela al cielo: "por il senso morale si dimostra la vittoria del prudente contra il vitio et il camino a la virtù"... "allegoricamente... ci viene designata l'ele-

vatione della pia mente alle cose celesti, sprezzate le mondane"... "analogicamente... protebbe... esser detto per la favola esser figurato l'ascender di Christo al padre, vinto il prencipe del mondi" (52).

Esta tradición se mantuvo, como es usual, en los libros de emblemas y entre ellos, el de Reusner, nos transmite quizá el texto más expresivo. El emblema XL "principis boni imago" está dedicado al príncipe Jorge de Silesia y representa a Perseo liberando a Andrómeda, el texto dice:

"Quod monstrum? Draco. quae nympha? Ecclesia sancta:  
Persequitur rabido quam ferus ore Draco.  
Cur auro formosa nitet? formosior auto,  
Quan colit, est pietas, religioque Dei.  
Cur gemit, et lacrymat? luget miserabile fatum;  
Pro sancta patitur quo a pia virgo fide".(53)

En nuestro país la figura de Pacheco, pintor y poeta a un mismo tiempo, nos sirve de testimonio, tardío pero fehaciente, del gusto "emblemático" por mezclar los temas renacentistas con la interpretación medieval. Su soneto Andrómada y Perseo es más representativo que el texto de muchos libros de emblemas, como veremos más adelante.

Otra corriente, más profana, verá en Perseo, vencedor de monstruos y salvador de la inocente Andrómeda, la personificación del soberano que salva a su país del enemigo, tema éste muy empleado en las cortes europeas, como veremos más abajo aplicado a Felipe II en España, y como

se ve por ejemplo, en la representación de Enrique IV de Francia como Perseo en un grabado de 1594 (54).

El sentido moralizador y político no debía estar muy lejos de la mente de Felipe II cuando pensó en encargar el ciclo de pinturas del Pardo.

Es probable incluso, que se tratara de aludir con esta historia al propio rey que se veía a sí mismo como el brazo armado por Dios para salvar a la inocente Europa del monstruo de la herejía, recogiendo de esta manera las dos interpretaciones, religiosa y política, temas muy relacionados siempre en los Austrias españoles.

No creemos que, como Tormo indica (55), el tema de Perseo sea solamente un tema decorativo y una excusa para pintar desnudos sino, más bien, que se eligió la historia de Perseo -a la exaltación de cuyo heroísmo está dedicado el techo con su figura apoteósica en el centro- precisamente porque su conocido simbolismo permitía justificar o disimular la colocación de unas pinturas profanas con bellos desnudos femeninos, en la residencia del rey, quien, naturalmente, había de gozar de ellas.

Dejando de lado por un momento, el interés de primer orden de las pinturas de Becerra, en cuanto a iconografía dentro del arte español, hay que decir que el interés estético no es pequeño tampoco.

Aunque son escasos, y antiguos, los estudios dedicados a la figura de Becerra y menor aún, la referencia

que en ellos se hace a su pintura (56), la figura del artista andaluz es importantísima para el estudio del re-nacimiento español y, como puede verse, en comparación con otras pinturas aquí estudiadas, la suya tiene una calidad sobresaliente.

Tormo, al estudiar el ciclo de Perseo, dedica la mayor parte de su trabajo (seis de sus diez páginas) a explicar -indebidamente en muchos casos- y comentar a su estilo, la iconografía de Perseo para después señalar algunas características del estilo de Becerra.

Gaspar Becerra, educado buena parte de su vida en Italia, estaba más preparado que el resto de sus paisanos para acometer un encargo de mitología y ciertamente, su obra demuestra que en efecto, sabía hacerlo. Las composiciones de Becerra guardan el equilibrio del cla-sicismo en la composición y muestran la influencia manierista en las figuras. Hay escenas muy bien construídas y de bello resultado, como la decapitación de Gorgona, la visita a las Greas, o la entrega de los dones por los dioses, y otras, como el nacimiento de Perseo o el embarque de Dánae y su hijo, que además de los repintes de que han sido objeto, demuestran una concepción menos libre de la forma y una ejecución más descuidada.

La segunda serie de frescos con la historia de Per-seo corresponde, como hemos dicho más arriba, al palacio del Marqués de Santa Cruz, en el Viso, obra importante para cualquier estudio de pintura mitológica en España y ya comentada a propósito del ciclo de Hércules.

Las pinturas, realizadas en torno a 1580 -las hay fechadas en 1578 y 1586- incluyen entre las historias mitológicas de su decoración, episodios de la fábula de Perseo en distintos lugares.

De los tres estudios dedicados a las pinturas del Viso, el primero -Alcalá Galiano- no cita la historia de Perseo (57) el segundo -Angulo- cita tres historias en el vestíbulo (Perseo con la cabeza de Medusa, liberación de Andrómeda y Pegaso), episodios sueltos entre las decoraciones de las galerías bajas y altas del patio (Perseo sin especificar y liberación de Andrómeda) y una sala menor dedicada a la fábula de Dánae (58). El tercero -Trinidad de Antonio- sólo cita la fábula de Perseo en los lunetos del vestíbulo (despedida de Dánae llevando Perseo el escudo de Minerva; el casco de Plutón y los talones y la espada de Mercurio; Perseo atacando a Gorgona y nacimiento de Pegaso; huida de Perseo sobre Pegaso con la cabeza de Gorgona; y liberación de Andrómeda) (59).

Dado que en ninguna de las tres obras se hace alusión a las pinturas, más pormenorizada que la transcrita aquí por nosotros, y, menos aún un estudio iconológico de las representaciones, no nos es posible saber por estos trabajos lo que motivó la inclusión de Perseo en las pinturas del palacio, ni que importancia se le quiso dar a su figura.

Las pinturas del palacio del Viso llevan varios años en proceso de restauración, todavía no terminado,

y ésto hace que en ocasiones, el estado de conservación sea muy malo y dificulte incluso la identificación de algunas escenas, lo que puede explicar en parte varias inexactitudes de las descripciones hechas hasta ahora, como veremos seguidamente.

El techo del vestíbulo dedicó su espacio central -rectangular- a Neptuno, y el resto de la bóveda, compartimentada en lunetos, a alegorías de tipo político (paz, guerra, victoria, poder, alianzas, navegación) y a escenas de la mitología relacionadas con Neptuno y Perseo, por lo que nos ocuparemos de ellas a continuación.

La imagen de Neptuno, señor de los mares, en el rectángulo central, vinculaba al dios mitológico con el dueño de la casa, hacho Capitán General del Mar Océano por el rey Felipe II.

D. Alvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, tomó parte en los hechos más sobresalientes de la armada española de aquella época; sus triunfos se debieron siempre a hazañas navales, la mayoría de las cuales están representadas en las pinturas de su propio palacio (conquista de Portugal, Lepanto, Islas Terceras, Túnez, etc.)

El techo del zaguán ha de verse pues, creemos, como primera iniciación del visitante a la grandeza y haza

ñas del dueño de la casa, poderoso en el mar como Neptuno. El significado total habrá de extraerse de las pequeñas historias y figuras que forman sucesión alrededor.

El espacio que rodea el rectángulo central está compartimentado en lunetos y ésto determina tres clases de espacios: semicírculos y triángulos que forman los lunetos propiamente dichos, y trapecios invertidos correspondientes a los espacios entre lunetos o pechinas; además hay pequeñas bandas rectangulares en las esquinas marcando la división de las paredes. A efectos de ilustración los espacios se dividen en historias mitológicas en sucesión (semicírculos), pequeñas escenas mitológicas quizá meramente decorativas (triángulos) y figuras alegóricas (trapecios).

Las alegorías situadas en los trapecios están siempre representadas por figuras femeninas que han sido identificadas, a través de la Iconología de Ripa, por Trinidad de Antonio (60) por lo que creemos innecesario repetir aquí su descripción detallada.

Hay seis alegorías en total, dos en cada lado mayor y una en los menores. Comenzando a la izquierda de la puerta de entrada del palacio se suceden la Paz, Navegación, Victoria, Poder, Guerra y Alianzas.

Siguiendo este mismo orden, los triángulos disponibles de cada luneto están ocupados por pequeñas figuras que representan respectivamente: Leda y el cisne, rapto de Europa, figuras marinas y amercillos, caballos de mar, caída de Faetón, hombre luchando con centauro (Hércules ?), seres marinos, personajes luchando en el mar, la alegoría de dos ríos y un personaje femenino que parece tener una piedra colgando de la mano derecha y alas en el extremo del brazo izquierdo, algo muy parecido al emblema de Alciato "La pobreza impide subir a los ingeniosos" ( 61) aunque es difícil de precisar la imagen.

El hecho de que se representen en estos espacios escenas de muy diversa índole: figuras meramente decorativas como los caballos de mar, historias conocidísimas de la mitología (Faetón, Leda y Europa) y alegorías sencillas (ríos), así como el estudio comparativo de otros palacios, nos hace suponer que las representaciones pudieran ser meramente ornamentales, sin relación buscada con Neptuno ni con las escenas correspondientes de cada luneto. No obstante, hemos de reconocer que para un pronunciamiento definitivo sobre el tema sería menester una observación más detenida y sobre todo, más adecuada, dada la altura del techo y el tamaño de las figuras. Hecha esta salvedad, y para el presente estudio consideraremos tales escenas como simples decoraciones.

Las escenas mitológicas que centran nuestro interés ahora son las representadas en los semicírculos de los lunetos. Han sido descritas en otras ocasiones (trabajos citados ya) aunque con inexactitud, por lo que hacemos la descripción pormenorizada de ellos a continuación.

El comienzo de la narración probablemente sea el primer luneto de uno de los lados mayores, el situado a la derecha del que entra desde la calle. "

En él se representa a Neptuno y Minerva junto a un caballo



y un árbol, es decir, la lucha de Neptuno y Minerva por la posesión del Atica, para lo cual cada uno de ellos hizo surgir del suelo su ofrenda característica: el olivo, Minerva, y el caballo, Neptuno, triunfando Minerva que dio nombre a la ciudad de Atenas.

El segundo espacio corresponde a la parte superior de la puerta de entrada desde el exterior y la pintura se ha perdido totalmente sin que haya tampoco una descripción anterior que pueda decirnos lo representado.

El tercer semicírculo representa a Neptuno con una joven entrando en un templo o palacio. Este escena se ha pensado fuera Neptuno y Anftrite entrando en el palacio del mar (Trinidad de Antonio) pero se trata de otra representación más acorde con lo anterior (Minerva) y lo posterior (Pegaso), es decir, son Neptuno y Medusa penetrando en el templo de Minerva. El mismo Ovidio, por ejemplo, cuenta como Medusa, antes de ser el monstruo que petrifica con la mirada, era una bella joven, distinguida sobre todo por su cabellera, Neptuno la deshonró en el templo de Minerva por lo que la diosa, la castigó convirtiendo sus cabellos en serpientes (Met. IV 794-801).

El cuarto espacio mitológico está ocupado por una mujer desnuda y un caballo alado que huye hacia lo alto de una colina. Se trata por tanto de Pegaso, hijo de Neptuno y Medusa, quien debe ser el personaje femenino situado junto a él, ya que para algunos el caballo nació normalmente de Medusa, sin esperar a que Perseo cortase la cabeza de su madre.

A continuación se representa a Perseo dotado ya con las alas de Mercurio saludando a una mujer, puede ser pues, la despedida de Perseo de su madre Dánae, cuando parte para matar a Medusa.

En el espacio siguiente aparece Medusa descansando y Perseo a su espalda levantando la espada para segar su cabeza.

A continuación puede verse a Perseo volando con la cabeza de Medusa cuya sangre, al gotear sobre la tierra, hace que surjan de ella serpientes.

Siguiendo con las hazañas de Perseo se representa en el luneto siguiente la liberación de Andrómeda; la joven, desnuda, está atada a una roca mientras el héroe se apresta a matar al monstruo cercano ya a ella.

El último semicírculo representa a un personaje femenino paseando sobre el mar en una concha y rodeado de tritones. Anteriormente se ha interpretado como Anfitrite pero la esposa de Neptuno era transportada por el mar en un delfín, su animal característico, mientras que la concha es el instrumento empleado siempre por Venus, la diosa del amor que nació de la espuma marina.

Terminada la descripción de los lunetos vemos que los personajes implicados en la representación son Neptuno, Minerva, Persó y Venus -ésta sólo al final- en ellos habrá que buscar pues la significación del conjunto pictórico.

Como vimos en el capítulo de Hércules, el palacio del Viso está concebido todo él como un gran conjunto simbólico que se expresa principalmente a través de la mitología pintada en sus salones. Así pues, la mitología representada en el vestíbulo tiene una intención que relaciona las historias unas con otras y los personajes entre sí, en una significación mayor que no hemos averiguado totalmente.

La imagen apoteósica de Neptuno en el centro, nos indica que se rinde homenaje a este dios del mar, símbolo del dominio sobre las aguas, dominio que España creyó poseer totalmente después de la victoria de Lepanto y al que D. Alvaro había contribuido desde su juventud, con todas sus hazañas.

El conjunto de las alegorías nos habla asimismo de todo lo relacionado con el poder naval: la paz y la navegación, o

la guerra, la victoria, el poder y las alianzas, acciones todas que sirven para obtener el dominio del mar.

Las historias representadas en los lunetos son temas muy famosos que pueden pensarse sacados de las Metamorfosis obra que inspiró la pintura de otros salones del mismo palacio. Ovidio cuenta, en efecto, la historia de Perseo como está pintada en el vestíbulo del Viso, sin embargo hay dos historias que no se atiende al texto clásico: la competición de Neptuno y Minerva y el nacimiento de pegaso.

La lucha entre Atenea y Poseidón por la posesión del Atica es un tema famosísimo, incluido obligatoriamente en todas las obras que tratan o cuentan algo relativo a mitología. Sobre las ofrendas que ambos dioses presentaron para conquistar la primacía hay una pequeña diferencia en lo que se refiere a Neptuno quien, según unos, habría ofrecido agua salada (Heródoto, Ovidio y Apolodoro, admitido también por Plutarco y Pausanias) y según otros, un caballo (Virgilio, Servio, Lactancio Plácido y mitógrafos vaticanos) (62).

En el Viso se eligió esta segunda versión que fue también la preferida por los alegoristas (Servio, Alberico, mitógrafos vaticanos, Boccaccio, nuestro Tostado y Pérez de Moya).

Esta misma división de opiniones, a cargo casi de los mismos autores, se observa en lo referente al nacimiento de Pegaso quien, para unos -entre ellos Ovidio- habría nacido de la sangre de Medusa una vez muerta por Perseo, y para otros, habría nacido a consecuencia de la unión de Neptuno y Medusa en el templo de Minerva, siendo por tanto indiferente a ello la intervención de Perseo. Esta última versión es la representada en el Viso y la expresada también por Servio, Boccaccio, Tostado y Pérez de Moya que citan las dos.

De los autores citados el más interesado es Boccaccio cuya Genealogía de los dioses, impresa en Vicenza en 1487, re-

cogía todos los conocimientos antiguos y modernos sobre personajes e historias de la mitología y daba a su vez, una interpretación alegórica de ellos. El libro de Boccaccio se imprimió también en italiano (Venecia 1547 aunque quizás haya alguna edición anterior) y constituía un manual de mitología de fácil consulta para todo aquel que quería conocer el contenido de las fábulas clásicas detalladamente.

La difusión de la obra de Boccaccio es fácil de adivinar a juzgar por el conocimiento que de ella demuestran todos los tratadistas de mitología posteriores, ya que es la obra más citada en esta clase de escritos.

En lo que al Viso respecta, podemos observar que las historias representadas en los lunetos del vestíbulo son escenas narradas por Boccaccio todas ellas y siendo italianos los artistas que pintaron el zaguán, es lógico suponer que estuvieran familiarizados con la obra italiana y que la utilizaran como fuente literaria para las pinturas que realizaban.

Pero además, el hecho de elegir como fuente para la mitología una versión alegorizada de la misma, nos pone ya en camino de dar una interpretación adecuada a las pinturas del palacio de los Bazán.

Boccaccio mismo explica en su libro el significado de los personajes mitológicos que aparecen en él. Así por la contienda de Neptuno y Minerva, nos dice, debe entenderse lalucha entre los poderes del mar y los de la tierra pues el caballo que Neptuno hace surgir del suelo representa al mar pues "il mare si muove e gira como un cavallo; e il cavallo e come il mar veloce, e alle volte impetuoso, e pieno di soverchio furor, si come il mare" ( 63); la unión de Neptuno y Medusa en el templo de Minerva se considera contraria a los términos del prudente consejo (Minerva como prudencia que lo castiga) ( 64 ); por Perseo, como ya veíamos anteriormente, se entiende la victoria del prudente contra el vicio y el camino a la virtud ( 65 ).

Ahora resulta más fácil comprender la alegoría político-religiosa que subyace bajo estas historias mitológicas y que movió al marqués a elegir o aceptar estas escenas precisamente.

La decoración del vestíbulo hubo de ser anterior a 1578 en que está fechada la pintura de la cámara de Don Alvaro (66). En 1571 tuvo lugar la batalla de Lepanto en la que el marqués mandaba la retaguardia o socorro, formado por treinta galeras y que tuvo un importante papel en la victoria. Esta victoria, considerara entonces como la mayor hazaña del siglo, consiguió a los ojos de los contemporáneos al menos, abatir el poderío turco y librar a Europa de la invasión y de la herejía musulmana.

El marqués representó en su palacio todas las batallas importantes en que él había intervenido, pero reservó para la representación de la de Lepanto el lugar preferente: el techo del gran salón principal, hoy totalmente perdido; en las galerías bajas de patio se representó también el reino de Turquía como potencia enemiga de España y en el palacio se conservaron hasta ahora, como máximos trofeos, los fanales arrebatados al turco en la batalla.

Lepanto constituyó sin duda, para el marqués, el hecho más glorioso de su carrera pues las circunstancias que acompañaron la acción contra el turco, alianza de España, Venecia y Roma, la derrota de la potencia musulmana por tres estados cristianos y la esperanza de haber acabado con la primacía musulmana en el Mediterráneo, hicieron aparecer su derrota como el triunfo de España y de la Religión no sólo contra el poder económico y militar el Imperio Turco sino contra la falsedad de su religión. Así pues no se trataba de una simple acción militar sino de una hazaña político-religiosa investida de la mayor relevancia. De aquí la especial atención que el marqués había de conceder a este hecho.

Pues bien, en relación con Lepanto también se utilizó la mitología en otras ocasiones. De una de ellas conservamos un testimonio contemporáneo valiosísimo para saber la interpretación que se daba a estas historias y el fin que se perseguía, en última instancia, con su representación.

La obra a que nos referimos es la galera real, nave capitana de Lepanto en la que había de ir el mando supremo de la armada, D. Juan de Austria.

La galera, construída en Barcelona, se mandó decorar a Sevilla con unas instrucciones sobre su decoración que había de seguir un programa muy estricto. La galera se perdió con el tiempo pero se han conservado documentos que nos permiten conocer al detalle dicho programa y su ejecución.

Para ello no hay más que seguir la descripción que de la galera real dejó escrita Mallara ( 67 ), con prefacción de Cristóbal Mosquera de Figueroa, quien escribió también varios elogios al marqués de Santa Cruz ( 68 ).

La nave capitana se decoró con historias de la mitología y en la Descripción dice Mallara que Felipe II mandó hacer la galera Real y "adornarla de esculturas y pinturas que la hicieran más vistosa y de más grato contemplar, así como, de historias, fábulas, figuras, empresas, lemas, jeroglíficos, dichos y sentencias que declarasen las virtudes que deben concurrir en un capitán general de la mar y para que la misma galera sirviera a Don Juan de libro de memoria, abierto a todas horas en todas sus partes, acerca de cuanto debía hacer." ( 69 )

La primera traza de pintura y escultura la hizo Juan Bautista Castello el Bergamasco, ( 70 ) el arquitecto del Viso. Su pronta muerte hizo que el encargo pasara al famoso erudito sevillano Juan de Mallara. El mismo nos dice al comienzo de su narración que hace "apuntamientos sobre la relación que vino de la Corte en lo que toca a la pintura, términos y lo demás que de fuera de la popa había de estar..." ( 71 )

En la nave se explica el papel de Minerva como protectora del joven capitán expresado con las palabras de Venus a su hijo Eneas. "Nusquam abero" (jamás te faltaré) (72). Neptuno llevando a un joven representa al rey "como el más poderoso príncipe del Mediterráneo" que daba el mando de su armada a Don Juan, en la figura del joven (73). Perseo está representado con la cabeza de Medusa en la mano y la siguiente declaración:

" Despues de Dios confía  
Que mi mano derecha a toda guerra  
Te dará la alegría,  
Que en libertad se encierra,  
Y la defenderá por mar y tierra." (74)

Finalmente la escena de Andrómeda y su salvación por Perseo tiene la letra "Te vindice tuta" representando con esta figura a España, que puesta al peligro y asalto cruel del enemigo, viendo que tan alto príncipe toma a su cargo defenderla por la mar con la lanza del valeroso, y el escudo de sabiduría está muy contenta, teniendo por segura con tan grande y valeroso defensor" (75). El epigrama correspondiente dice así:

"Quien tal progenitor tiene en el cielo,  
Y tal hermano, Rey sumo, en la tierra,  
Que le envía favor, y ordena el vuelo,  
Bien será defensor a toda guerra,  
Para que nadie ofenda en este suelo  
Al que dentro de España leal se encierra,  
No puede venir monstruo de Oriente  
Que espante a quien su luz goza presente." (76)

Esta obra nos proporciona conocimientos muy útiles sobre el papel que se daba a la mitología en aquella

época y sobre la interpretación que se hacía de algunas escenas, cuyo tema coincide plenamente con el que aparece en el Viso.

No es preciso decir que esta obra era perfectamente conocida del marqués del Viso, segundo en el mando de la flota de Lepanto, encargado también de preparar la expedición, amigo de los humanistas sevillanos a quien trataba en sus frecuentes estancias en Sevilla y por tanto, conocedor privilegiado del "programa" de la galera que sin duda alguna, tuvo en mente cuando trató de los temas a representar en su palacio.

Con estos datos podemos interpretar finalmente el conjunto del vestíbulo del Viso.

Con el ciclo mitológico del zaguán no se quiso aludir a ningún hecho bélico en concreto -que se representaría después con detalle en los salones interiores- sino dar una sutil interpretación de la paz y de la guerra, (ambas representadas en las alegorías del techo junto a sus efectos, navegación, alianzas, victoria y poder) Se quería dar un significado a las acciones navales en que intervino el señor del Viso y la proximidad de la victoria de Lepanto sirvió como justificación del sentido político-religioso que se deseaba dar a todas las acciones bélicas de España en aquel tiempo.

La escena del primer luneto representando la competición de Neptuno y Minerva por la posesión del Atica, los dioses presentan sus ofrendas características. Nep-

"



tuno el caballo "fortaleza de la guerra", Minerva el olivo "subsidio de la paz", el triunfo es para Minerva pues "el príncipe debe favorecer la paz", como explicará años más tarde Ripa comentando la misma escena en su Iconología (77).

Minerva actúa como personaje principal en todas las acciones posteriores también, aunque no aparece representada en ellas. La diosa, sabiduría y prudencia, castiga a Medusa y ayuda a Perseo quien, gracias a ella, mata a la gorgona y libera a Andrómeda (prudencia era además la virtud proverbial de Felipe II quien hizo posible la victoria de Lepanto y la liberación de Europa armando a sus participantes aunque sin intervenir él directamente en la lucha, actuación similar a la de Minerva con Perseo).

Al final, quien cierra el ciclo no es la fama o la victoria sino Venus, la diosa del amor, nacida del mar pero colocada aquí seguramente, por otra causa más inmediata.

La explicación de todo el conjunto no ha de verse pues como una exaltación de la guerra y del poder que proporciona sino más bien, al contrario, como si se quisiera justificar la ausencia de paz mostrando la necesidad de ciertas luchas y la ayuda que la divinidad proporciona a quien defiende las causas justas. No es sorprendente que las luchas continuas que España sostenía desde hacía tiempo hiciesen valorar la paz y añorar el

reposo.

Esta interpretación ha de considerarse sólo como una aproximación al verdadero significado de las imágenes del Viso ya que faltan aún datos que ayudarían a su comprensión, tales como saber lo que se representó en el luneto que hoy vemos en blanco y una mejor identificación o explicación de algunas escenas, como la de Venus del último semicírculo, pues si bien la diosa tuvo su origen en el mar y la acción de Perseo salvando a Andrómeda terminó efectivamente en el amor de los dos jóvenes, es difícil explicar la relación de Venus con las demás figuras del Viso.

Aunque no se ha desentrañado por completo el significado del zaguán sí creemos que lo dicho puede servir de trama principal para tejer la verdadera y correcta explicación del conjunto para lo cual es necesario conocer, primero, la totalidad de los textos o de las imágenes que pudieron inspirar sus escenas y estudiar, después, con mayor amplitud, la situación del marqués, de sus acompañantes y consejeros, y del país, en la fecha en que se comenzó la pintura del zaguán.

Las galerías del patio, decoradas con grutescos, incluyen entre ellos, pequeños recuadros, algunos con escenas mitológicas, uno de ellos, en la galería alta, nos muestra a Andrómeda atada a la roca mientras Perseo cabalga sobre Pegaso para prestarle su ayuda.

Estas pequeñas escenas alternan con motivos pai-

sajísticos o simplemente decorativos, por lo que sin duda, su elección no se debe a un interés de programa figurativo sino a una combinación de los motivos decorativos más usuales en aquella época.

Por último, en una de las cuatro habitaciones menores que rodean el salón de honor del palacio, está decorada con la historia de Dánae. La salita, muy pequeña, tiene pintada en el techo una sola escena que ocupa el rectángulo central. En él se representa a Dánae, sentada al aire libre, cubierta ligeramente con un paño y a Júpiter que desde lo alto, arroja sobre ella monedas de oro.

Este tipo de representación de Dánae con la figura de Júpiter como hombre, es decir, no convertido en lluvia de oro sino arrojando él mismo las monedas sobre Dánae, encaja perfectamente con la versión moralizada del mito, que aprovecha la imagen de Dánae para indicar "como el dinero compra todo" según señalan también algunos libros de emblemas (78).

El estilo de la arquitectura, la pintura y la decoración del Viso en general, se corresponde perfectamente con lo que se realizaba en Génova por aquellos años. Si volvemos nuestra atención a la Liguria del siglo XVI encontraremos numerosas obras decoradas con las mismas historias mitológicas que el Viso. Entre ellas la Villa delle Peschiere, en Génova, tiene el vestíbulo decorado con historias de Perseo y algunos de sus salones con fábulas similares a las hechas en el Viso. Estas

pinturas, atribuidas a los hermanos Semino, han sido estudiadas recientemente por Giovanna Rosso quien las ha incorporado a la obra del Bergamasco, al cual ya fueron atribuidas por Soprani en 1674. Rosso las ha situado cronológicamente en torno a 1560-62, fecha en que el Bergamasco dirigía y coordinaba las obras de la villa, pocos años antes de su salida para España (79).

Finalmente queremos destacar que el nivel de los estudios hechos hasta ahora sobre el Viso no permite profundizar más en ningún aspecto, pues incluso el estudio estilístico de las pinturas, más usual en nuestro país, está aún por realizar y, aunque se conocen algunos nombres de pintores que trabajaron en el Viso (80), no se sabe realmente cual fue su intervención.

Observando las pinturas se aprecia enseguida que han intervenido manos diferentes en su realización y hay personalidades acusadas cuyo estilo no sería difícil reconstruir.

La ignorancia sobre todo lo que atañe al Viso se puede decir que es total, pues se extiende también a la personalidad de los artistas italianos que trabajaron en ella. De algunos se conoce más que el nombre (Marco Antonio, Juan Bautista Pasano, por ejemplo) o escasos datos de su vida (los Peroli) y se desconocen obras obras suyas tanto en España como en Italia. Su personalidad poco relevante, no ha llamado la atención

de los investigadores italianos y parece ser que, hasta ahora, tampoco la de los españoles, a pesar de la importacia que hubo de tener la entrada de tantos artistas italianos en la España del siglo XVI y la presencia de éstos, forzosamente larga, en un lugar a mi tad de camino entre la Corte y Sevilla, los dos centros artísticos más importantes para la pintura de este siglo y el siguiente.

Ciertamente el Viso, por su situación, no era lugar propicio para la visita de gentes interesadas por la pintura, pero sí era fácil el desplazamiento de sus pintores hacia el norte y hacia el sur, aprovechando el atractivo que ejercía la importancia de la corte es pañola y la riqueza de Sevilla en aquellos años.

Incluso está aún por hacer la labor de archivo, tanto en Génova como en España, aunque aquí, los documentos en poder de los herederos del marqués de Santa Cruz, parece que han sido inaccesibles ya al intento de varios investigadores.

#### Perseo en el siglo XVII

A fines del siglo XVI se observa también un nuevo interés de la poesía española por el tema de Perseo y, como es de suponer, el círculo sevillano, tan inclinado a la antigüedad y a la mitología, es el primero en dedicarle sus obras.

De la historia de Perseo se elige el episodio de la liberación de Andrómeda que es el que ofrece a los poetas mayores motivaciones líricas.

En 1588 se publica en Sevilla la obra de Juan de la Cueva Coro Febeo de Romances historiales (81) y en ella se incluye el Romance de Andrómeda, y como Perseo la libró de la muerte, que es precisamente la primera vez que se trata el tema de Andrómeda y Perseo en castellano, exceptuando claro está, las traducciones de Ovidio (82).

Poco después, el celebre Arguijo -ya muy conocido de nosotros- compone también su soneto Andrómeda y Perseo (83) dedicado naturalmente, a cantar la acción salvadora de Perseo y el final feliz de la pareja.

También Pacheco -el pintor de las mitologías del duque de Alcalá- escribe un soneto a Andrómeda a través del cual se pueden ver perfectamente las características, ya señaladas, de la personalidad de Pacheco.

El soneto se dedica primordialmente, no al relato profano de la fábula, ni al canto lírico del amor de

los jóvenes sino a la exhortación moral que supone la comparación del alma con Andrómeda, del dragón con el infierno y el de Perseo con Cristo, cuya acción salvadora Andrómeda acepta y el alma ingrata rechaza. El soneto completo dice así:

"La virgen del color patrio teñida  
En duro lazo aguarda en alta roca,  
Por la voraz armada horrible boca  
El triste fin de su fatal partida.  
Por azabache y perlas conocida  
Pluvia y cabello que la cubre y toca  
Fué del joven vendido, á quien provoca,  
Por no morir, á darle dulce vida.  
Y mi parte inmortal por culpa oscura  
Del dragón casi ya en la boca fiera,  
Aun á su libertad niega el deseo;  
Y aunque fuerza del cielo la asegura,  
Ni el daño teme ni el remedio espera;  
¡Tanto es ingrata al celestial Perseo!" (84)

Con ello tenemos una prueba más del interés que la mitología tenía para Pacheco y de cómo éste utilizaba la fábula no para embellecer o ilustrar sino para moralizar.

En este ambiente sevillano es donde surge la primera pintura española de Perseo, del siglo XVII, que ya ha sido mencionada a propósito del techo de Hércules de Pacheco y que, contrariamente a lo visto en la literatura, no representa la liberación de Andrómeda sino al héroe solo. La imagen de Perseo no es una obra aislada sino que forma parte de un conjunto que ya ha sido estudiado

diado en el capítulo de Hércules por lo que omitimos aquí la repetición de lo ya expuesto. (85)

La obra de Pacheco está fechada en 1604 y alrededor de esa misma fecha se realizó otro ciclo de pintura, también en un techo de la misma casa del Duque de Alcalá.

Como es habitual en esta época el techo está compartimentado en cinco espacios, el central dedicado al banquete de los dioses y en los otros cuatro, colocados respectivamente en cada una de las esquinas, aparece Eolo con los vientos, Ceres en su carro, un personaje femenino sin identificar todavía y Perseo.

En el lienzo correspondiente aparece el héroe con las sandalias voladoras, la espada en su mano derecha y el escudo en la izquierda en el cual está colocada la cabeza de Medusa. No se narra en él ninguna de sus hazañas sino simplemente se representa a Perseo con sus atributos característicos subrayando su actitud heroica. La cabeza de Medusa aparece sobre el escudo, más para identificar al héroe que para recordar su aventura.

La aparición de Perseo en esta sala está naturalmente relacionada con el resto de los personajes y en función del simbolismo total del conjunto, aún por averiguar, como hemos visto ya al tratar del conjunto en el capítulo del Olimpo (86).

A pesar de que la pintura de Perseo en la Casa de Pilatos, pertenece cronológicamente al siglo XVII, su

"



estilo y función corresponde más bien a la tradición del XVI.

Entrando ya más de pleno en el siglo XVII y echando una rápida ojeada a la literatura, constataremos que en esta época sigue siendo el tema de la liberación de Andrómeda el favorito dentro de la historia de Perseo.

Lope de Vega, por ejemplo, trata el tema varias veces, en sonetos y en dos obras de mayor envergadura, el poema La Andrómeda y la comedia El Perseo (87), ambas, a pesar del título, tienen como personaje central a Andrómeda y como fuente las Metamorfosis en la traducción castellana de Bustamante, ya comentada. En la comedia surge por primera vez Pegaso como caballo de Perseo.

Más avanzado el siglo el tema sigue siendo interesante para los escritores y Calderón lo lleva al teatro, primero como comedia Las Fortunas de Andrómeda y Perseo (88) que debe ser "la fábula de Perseo de Calderón" representado en 1654 en el Buen Retiro (89), y después como auto sacramental Andrómeda y Perseo (90) representada en el Buen Retiro también el 25 de agosto de 1686 "en los días de la reina" (91). La comedia hecha principalmente con los datos de las Metamorfosis es alegorizada cristianamente en el auto sacramental, en el cual Andrómeda representa la naturaleza humana, Perseo a Cristo, Fineo al demonio y Medusa la culpa y la muerte, volviendo así de nuevo al sentido alegórico de la fábula, tan querido por el gusto hispano.

Por cierto que para la primera de estas obras se conservan unos bellos dibujos de Baccio del Bianco que muestran la escenografía preparada para la representación de Calderón y que son también interesantes desde el punto de vista iconográfico (92).

En la pintura española del siglo XVII, observamos que la historia de Perseo no se representa en ciclos, más o menos completos, sino en cuadros aislados, eligiéndose fundamentalmente la liberación de Andrómeda, aunque -preciso es reconocerlo- no haya muchas representaciones de éste ni de otros episodios de Perseo.

Indudablemente la escena de Andrómeda brinda al artista mayores posibilidades de expresión en facetas que, como el valor, la belleza y la fantasía enriquecen estéticamente la obra.

Entre las obras llegadas a nosotros con este tema, encontramos representadas las dos corrientes iconográficas distintas para el mismo tema, cuyo análisis será del mayor interés.

Una está representada por el lienzo de la colección Godia, Andrómeda atada a la roca, es salvada por Perseo que aparece volando gracias a las alas de su casco. La figura de Perseo ha sido copiada literalmente, del cuadro de Tiziano (Colección Wallace) aunque colocada en el lado opuesto de la composición (93), el resto de la escena aunque con otras influencias, especialmente en Andrómeda, está también inspirado en el Tiziano.

"

La segunda corriente está representada por el lienzo de la iglesia de La Magdalena (Zaragoza). La pintura, en mal estado de conservación, tiene un indudable sello italiano con influencias tizianescas; la representación nos muestra, sobre un gran fondo de paisaje, a Andrómeda huyendo asustada del dragón que sale del mar, mientras Perseo aparece por los aires, volando sobre Pegaso.

Estas dos versiones pueden enlazar, la primera, con la iconografía más usual en el siglo XVI cuyo ejemplo más representativo es el lienzo de Tiziano, y la segunda, con la iconografía más empleada en el siglo XVII, impuesta sobre todo por Carracci (Galería Farnese), Guido Reni, y Rubens. En el segundo caso aparece siempre Perseo volando gracias a Pegaso.

La iconografía de Perseo cabalgando sobre Pegaso es, en principio, extraña, dado que ningún texto clásico menciona que fuese así. Perseo vuela gracias a sus sandalias aladas y no tiene más relación con el caballo Pegaso que el ser causante, en cierto modo, de su nacimiento, al suceder éste cuando cae sobre la tierra la sangre de Gorgona cuya cabeza acaba de cortar Perseo.

Se ha pensado que el hecho de figurar Perseo cabalgando sobre Pegaso se debe a una contaminación del Orlando Furioso de Ariosto: "No vuela, pues, Perseo en el caballo alado de Pegaso; esta última asociación es un error renacentista y brota de tres hechos independientes: que Perseo vuela, que del cuello de Medusa al ser de

capitada por Perseo, brotan Pegaso y Crisaor... y, finalmente, que Ariosto, en el salvamento de Angélica por Rugiero, que en muchas de sus estrofas es un purísimo calco del de Andrómeda por Perseo en Ovidio... presenta a Rugiero montado en el hipogrifo; y siendo Pegaso lo más parecido que hay al hipogrifo en la mitología clásica, y dada la inmensa boga del Orlando Furioso en los siglos XVI y XVII, todo ello dio lugar, en multitud de cuadros de estos siglos sobre el tema de Perseo y Andrómeda, a la contaminación de presentar a Perseo cabalgando en el caballo alado o recién desmontado del mismo ... Es Belerofonte... el único héroe que vuela montado en Pegaso" (94).

En efecto, la iconografía de Perseo sobre Pegaso aparece en la pintura europea en el siglo XVI y en fecha próxima a la primera edición del poema de Ariosto, que se imprimió en su versión completa, en 1532.

Para estudiar el origen de la iconografía de Perseo en este aspecto particular hay que tener en cuenta dos clases de fuentes: una, los textos que pudieron dar al artista la idea de tal representación de Perseo sobre Pegaso; otra, las imágenes plásticas de la misma iconografía que pudieron existir con anterioridad al siglo XVI.

Para estudiar un determinado tipo de iconografía en la pintura es preciso recurrir frecuentemente, a obras de otro carácter que pudieran ser, sin embargo, el origen o el vehículo de difusión de una imagen determinada.

Esto sucede frecuentemente con los tapices, que en algunos lugares -como en España por ejemplo- constituyen la fuente principal de temas profanos y que, provenientes de los Países Bajos, contaban con una tradición y un contexto cultural de los más ricos de Europa.

Pues bien, precisamente en España se conservan algunos tapices del siglo XVI con la representación de Perseo sobre Pegaso.

Algunas de estas piezas fueron encargadas por los reyes españoles y se guardan aún en las colecciones reales. Así puede verse a Perseo montado sobre Pegaso en un tapiz de la serie llamada del Apocalipsis, realizada antes de 1540 (95) y en otro, igualmente del siglo XVI, que debe pertenecer a la llamada serie de Perseo (96).

Sin embargo no son estos dos ejemplos tardíos los que nos interesan ahora, sino otro, bastante anterior, y por ello más interesante para el punto que tratamos. El tapiz a que nos referimos representa a Perseo sobre Pegaso junto a las tres gorgonas una de las cuales está atravesada por una flecha. En latín figuran los nombres de "Perseus", "Pegasus" y "caput Medusae".

Este tapiz, gótico, pertenece a una colección particular y ha sido atribuido por Crick-Kuntziger al maestro de "la Dame à la Licorne" y fechado más allá de la novena década o principios de la décima del siglo XV (97).

El hecho de que aparezca Gorgona herida por la

flecha de Perseo y no por la espada, hace que Tervarent lo comente en su Diccionario (98) y explica tal anomalía iconográfica por un texto de hacia 1400 que convierte la espada curva de Perseo (falcato ense) en flecha curva (telo falcato) sin que comente nada, sin embargo, a propósito de la iconografía de Perseo (99).

En cualquier caso, el tapiz de Perseo, inspirado -parcialmente al menos- en el Libellus medieval nos muestra ya la imagen de Perseo cabalgando sobre el caballo alado con lo cual podemos decir que con anterioridad al Orlando Furioso existía ya la imagen plástica de Perseo sobre Pegaso aunque desconozcamos todavía su procedencia.

En cuanto al posible texto literario inspirador de tal iconografía habrá que buscarlo igualmente entre las obras bajolatinas o medievales y en cualquier caso se tratará de una obra conocida ampliamente pues su influencia se deja ver esporádicamente en distintos textos que tratan de Perseo.

En España, por ejemplo, el texto era conocido con anterioridad a 1500 y ya en la edición de la obra del Tostado Sobre el eusebio, impresa en Salamanca en 1506 y 1507, pero escrita bastante antes -ya que el Tostado muere en 1455- se trata detenidamente este tema.

En la primera parte de la citada obra -editada en 1506- dice Alonso Madrigal: "Entre estas cosas embio Polideto a perseo a pelear contra gorgon o medusa, et para <sup>erte</sup> ca valgo empegaso cavallo que alas tenia" (100). Un año después -1507- se imprime en la misma ciudad la quinta parte

del Comento sobre Eusebio y en ella explica el Tostado las diferencias que hay sobre el tema de Perseo y Pegaso: "Empero cerca de esto ha diversidad en la fabula. algunos ponen que perseo fuesse contra medusa cavalgando en pegaso cavallo. Otros dizen que no... Empero es de considerar que no avemos de dar a Perseo juntamente el cavallo pegaso e las taloneras de mercurio ca vna de estas cosas seria demasiada porque cada vna de ellas abastava para volar. onde los que ponen a pegaso cavallo no dan taloneras a perseo e los que le dan taloneras no le dan cavallo esto postrimero faze Ovidio" (101). Finalmente, nos da la pista definitiva sobre la fuente de tal variación con respecto al texto clásico: "Teniendo la primera opinio [nacimiento de Pegaso de la unión de Neptuno y Medusa] podemos dezir que era nascido Pegaso quando perseo fue a pelear contra medusa. E ansí no es inconveniente que dixiessen cavalgando Perseo sobre Pegaso aver ydo a pelear contra medusa. Esta opinion tiene el poeta Servio e Lactancio" (102).

Aunque el texto sea del siglo IV y la imagen medieval en origen, como acabamos de ver, sin embargo, es indudable que el auge de esta iconografía se dio en la segunda mitad del siglo XVI y estuvo relacionado con el poema de Ariosto.

El texto del Orlando habla en efecto de algunos héroes -Ruggiero pero también Astolfo- que cabalgan sobre un hipogrifo en sus fantásticas aventuras.

Las ediciones de Orlando contaron, desde un principio, y salvo escasas excepciones, durante el siglo XVI, con numerosas ilustraciones y así surgió la necesidad de representar en repetidas viñetas al hipogrifo que aparece insistentemente en varios cantos del poema.

La edición más antigua que hemos podido consultar -la de Venecia 1536 por Alvise de Torti, no lejana por tanto a la edición príncipe de la obra- cuenta ya con la presencia del hipogrifo en la ilustración de los cantos 6 y 32. En ella precisamente encontramos la figura de Pegaso, es decir, de un caballo alado simplemente, ocupando el lugar del hipogrifo que usa Astolfo. Esta misma imagen continúa en la edición de Venecia 1540 que cuenta con los mismos bloques que la anterior.

La representación no se modificó, que sepamos hasta la edición de Venecia 1544, por Gabriel Giolli di Ferrari, (103) en que aparece ya lograda realmente la imagen del hipogrifo que, tal como su nombre -inventado por Ariosto- indica, es mitad caballo mitad grifo, es decir, cuerpo y patas traseras de caballo, cabeza, alas y patas delanteras de pájaro (tomado del grifo oriental).

A partir de esta edición todas las demás mantienen constante esta imagen del hipogrifo (104).

Así pues, ateniéndonos a las ediciones del Orlando



podríamos pensar lo contrario de lo que indicaba Ruiz de Elvira, es decir, que para crear la imagen del hipogrifo en el Orlando se acudió primero al animal mitológico que más se la parecía: el caballo alado conocido como Pegaso, que se incluyó, tal cual, en las primeras ediciones, hasta que fue sustituido por otra figura más adecuada al nombre de hipogrifo.

Esto no obsta sin embargo, para que hubiera después una influencia inversa del Orlando sobre la historia de Perseo.

En efecto, si Ariosto copió, en cuanto al texto, la escena de la salvación de Angélica por Ruggiero de la Andrómeda por Perseo, de Ovidio, según indica Ruiz de Elvira, los ilustradores de las Metamorfosis copiaron, en cuanto a la imagen, la escena de Ariosto para la de Ovidio, aprovechando la similitud de la situación a ilustrar -mujer desnuda atada a la roca junto al mar, héroe sobre caballo alado atacando al monstruo marino que surge de las aguas- y mientras la escena del Orlando aparece ya totalmente configurada, con el hipogrifo, en la edición de Venecia 1544, por lo menos, habrá que esperar, para encontrar la misma imagen aplicada a las Metamorfosis, a la edición de Lyon 1557 (105) ilustrada por Bernardo Salomón y con epigramas de G.B. Symeoni.

Pero además, para mayor prueba de la influencia ajena al texto de la obra, se da el caso curioso de que en esta versión se habla del vuelo de Perseo pero nunca de Pegaso y, aunque Perseo aparece cabalgando el famoso caballo en las viñetas nos. 60 y 61, se narra posteriormente, en la número 62, el nacimiento de Pegaso de la sangre de Medusa, y en la número 65 aparece Perseo volando con sandalias, mientras convierte a Plidecto en piedra.

Aquí pues, no puede hablarse de ilustración a un texto determinado sino más bien de la inclusión en el libro de una ilustración ya famosa que se aprovechó por la semejanza de las situaciones en ambas obras.

Esta utilización es más fácil de comprender si pensamos que la primera edición de las Metamorfosis con la imagen de Perseo en Pegaso, está hecha en Lyon 1559, (en 1557 la versión francesa) en casa de Giovanni di Tornes y en esta misma ciudad se había imprimido, en 1556, el Orlando, por Guglielmo Rovillio, con la ilustración que consideramos modelo para la escena de Andrómeda y Perseo.

Ahora bien, si esta versión de Symeoní de las Metamorfosis de Ovidio no nombra a Pegaso como caballo de Perseo no podemos olvidar, como decíamos al principio, que existen otras versiones de las Metamorfosis cuyo texto, por interferencias ajenas a Ovidio y cuyo origen ignoramos todavía, sí narraban el vuelo de Perseo gracias al caballo Pegaso. Entre estos textos hay que contar, en el siglo XVI, algunas de las traducciones de Ovidio al romance.

Las traducciones italianas proliferaron a lo largo de todo el siglo XVI y una de las que más éxito obtuvo fue

la hecha por Anguillara en 1561 que, puede decirse, desplazó a todas las demás en lo sucesivo (106). En su versión se incorpora ya definitivamente la transformación de Pegaso en el corcel de Perseo: "Del sangue, che dal collo tronco sparse/ Medusa, in un momento fu formato/ E innanzi a Perseo ben guarnito apparse/ Fuor d'ogni fede un gran cavallo alato/ Perseo montouui, e subito disparse,/ che veder uolle il mondo in ogni lato./"... "Quando su'l pegaseo veloce ascese/ Perseo, e per l'Ethiopia il uolo prese." (107)

Las ediciones de la traducción de Anguillara, favoritas en las bibliotecas de artistas y eruditos, se hicieron en su mayor parte en Venecia (108) y se ilustraron generalmente con una sola viñeta colocada al comienzo de cada libro, que hacía referencia al episodio más famoso de él, dándose la coincidencia de que en todas las ediciones consultadas, la correspondiente a la historia de Perseo (libro V) reproduce la escena del banquete de bodas interrumpido por Fineo y no a Perseo.

De esta manera comprobamos que la iconografía de Perseo sobre Pegaso en las estampas se debió a la influencia del Orlando ya que la imagen no nació como ilustración al texto que narraba el vuelo sobre Pegaso sino que se usó precisamente en la versión que no lo mencionaba.

Volviendo ahora a la pintura, y examinando los ejemplos más famosos de esta iconografía veremos que, mayoritariamente, pertenecen a la segunda mitad del siglo XVI, en fecha posterior a las traducciones de Symeoni y Anguillara. A partir de entonces la representación de Perseo cabalgando sobre Pegaso para salvar a Andrómeda desplaza definitivamente la iconografía inspirada en el texto clásico de Ovi-

dio, cuyo ejemplo más representativo era la Andrómeda de Tiziano de 1555.

Ahora bien, considerando todos los antecedentes que hemos visto sobre la iconografía de Perseo y Pegaso, puede resumirse que el resurgir de esta imagen en el siglo XVI no se debió únicamente a un solo motivo sino que en ello influyeron varias razones: una tradición literaria muy antigua renovada por su inclusión en modernas traducciones de las Metamorfosis (Anguillara por ejemplo), una tradición icónica medieval y un nuevo impulso debido a las ilustraciones del Orlando, cuyo éxito (se imprimió 36 veces sólo de 1532 a 1542 y es todavía el libro italiano que cuenta con más ediciones (109) hizo popular en todas partes la escena del héroe salvando a su amada sobre un caballo volador, imagen aplicable y aplicada por igual a Ruggiero y a Perseo.

Dadas las facilidades de la imprenta como vehículo difusor y el éxito del poema de Ariosto, es preciso reconocer que sus ilustraciones debieron influir grandemente en la iconografía artística, concretamente en Perseo, de quien estamos tratando. Sería interesante comprobar sin embargo, qué influyó más en los artistas, el nuevo texto de las Metamorfosis, que sin duda muchos consultaron, o la iconografía del héroe de Ariosto que probablemente todos conocían. La respuesta pudiera ser una mezcla de todo lo dicho. Las fuentes literarias que transmitieron una tradición medieval, las nuevas ediciones de las Metamorfosis que renovaron el interés por el tema y la imagen del Orlando que, inspirada en lo medieval, respondió a la necesidad de ofrecer una nueva visión de la historia de Perseo.

Por otra parte, puede también tener importancia la

similitud del tema de Perseo con el de San Jorge y el dragón. La leyenda del santo salvador de la princesa, frecuentísima en la iconografía religiosa medieval y el quattrociento, contaba en efecto, con los mismos elementos: mujer víctima, fiera atacando y hombre salvador. Esta coincidencia ha creado incluso confusiones en inventarios hechos con cierta ligereza. (110)

Volviendo a la iconografía en la pintura española del siglo XVII tenemos otros ejemplos, esta vez dedicados principalmente a la figura de Andrómeda.

El primero de ellos es un pequeño lienzo del Museo del Prado (nº 195) que muestra a la joven encadenada a la roca y próxima a ser atacada por el cetáceo. El cuadro está catalogado como obra de Lucas Jordán aunque recientemente ha sido atribuida por Buendía a Escalante (111). En realidad el lienzo es un trasunto fidelísimo del grabado del mismo tema hecho por Agostino Carracci, del cual se ha copiado hasta la forma de las rocas y del que solamente se ha alterado las vestiduras de Andrómeda, inexistentes en el grabado italiano y abundantes en la pintura española (112). La huella veneciana es indudable en esta representación de Andrómeda (113) y en la admiración por lo veneciano coinciden tanto el grabador Agostino Carracci como el pintor Escalante si efectivamente es él el autor de la mitología, como creemos (114).

Otro lienzo de Andrómeda, esta vez anónimo, es

el que se conserva en una colección particular madrileña. La imagen muestra a la joven sentada y encadenada a las rocas mientras el monstruo se acerca por el mar. Aquí, como en el caso anterior, tampoco aparece la figura de Perseo.

El tercer lienzo con la imagen de Andrómeda es una copia de un original de Rubens (hoy en el Museo de Berlín) que se considera obra de un pintor español, de la escuela de Madrid ( 115 ). La pintura estuvo en el alcázar madrileño antes de 1734 pasando luego al Retiro.

En esta ocasión Andrómeda aparece acompañada de un pequeño Cupido-Himeneo, aludiendo así al amor de Perseo y a su futuro matrimonio con la joven, el héroe esta vez aparece en el fondo de la pintura cabalgando sobre Pegaso y arremetiendo contra el monstruo.

En el inventario del alcázar de Madrid de 1686 en las llamadas bóvedas de Tiziano, se menciona un cuadro de Ribera con el tema de Perseo: "una fabula de Perseo muerto con una diosa que le esta llorando con una guirnalda de flores en la cabeza" ( 116 ). Obra que también es citada por Trapier en su monografía de Ribera ( 117 ). Sin embargo, la fábula representada corresponde no a Perseo sino a Adonis cuya muerte llora Venus coronada de flores, tema del cuadro que Ribera hizo para el rey de España como veremos más adelante en el capítulo de la diosa (118 ) y cuya iconografía se confundió sin duda al hacer el inventario.

La última mención que tenemos en el siglo XVII de una pintura con la imagen de Perseo es la que se realizó en el Arco de la Puerta del Sol para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, en 1680.

Coronando la fachada principal del arco se representaron cuatro héroes mitológicos, uno de ellos Perseo, con la espada de Mercurio el escudo de Palas y la cabeza de Medusa (119). La pintura del arco fue adjudicada a Matías de Torres que debió ser por tanto el autor de esta mitología.

El tema de Perseo que fue poco representado por nuestra pintura "cultas", sí lo fue popularmente en algunas obras de baja calidad que se encargaron o se hicieron más por el gusto temático que por el estético. Así lo demuestran dos lienzos con historias de Perseo y Medusa, y Andrómeda y Perseo, que se expusieron hace dos años (1977) en Feriarte de Madrid, y en los cuales iba una inscripción, en latín, que contaba la historia y decía el nombre del pintor: Escobar. Las pinturas, de muy mala calidad, demuestran sin embargo, una difusión del tema y una demanda a escala relativamente popular -posiblemente influida por el teatro, como hemos visto- de los grandes temas de la mitología. Escobar, imitador de Murillo, trabajó en Sevilla a finales del siglo XVII y en la populosa ciudad había al parecer demanda de pintura de todo tipo.

Considerando todo lo anterior, se puede intentar

sacar algunas conclusiones válidas para averiguar el papel que se dio a la historia de Perseo en el siglo XVII.

Como hemos visto, el tema no fue nunca muy frecuente en el arte español. Primeramente, siglo XVI, fue utilizado por grandes señores -rey y marqués del Viso- por sus posibilidades de exaltación heroica y alegoría política y religiosa y también por la posibilidad de re presentar escenas que, como Dánae o Andrómeda, eran agra dables desde un punto de vista estético.

En el siglo XVII por el contrario, no se representan ciclos de Perseo y las obras conservadas parecen pertenecer más bien a encargos aislados de coleccionistas particulares.

Exceptuando las pinturas de Perseo de la Casa de Pilatos, claramente alegóricas pero aún sin descifrar del todo, no parece haberse prestado mucho interés, en el si glo XVII, a las posibilidades alegóricas de la figura de Perseo, sobre todo en el sentido moral de lucha del bien contra el mal y salvación del inocente y en sentido político religioso, enemigo de la nación o de la religión, como se utilizó en el siglo XVI, o como se usó siempre la figura de Hércules en España.

La mayoría de los ejemplos examinados se refie ren a la liberación de Andrómeda, tema que, como muestra el detalle de que en casi todas las representaciones se reserve el primer plano para Andrómeda y el se gundo para Perseo, se elige principalmente, por las po



sibilidades estéticas del tema femenino; la representación de un bello cuerpo de mujer atraía al poseedor del lienzo que, sin embargo, podía ocultar o disimular esta atracción, bajo el pretexto de haber elegido un tema heroico extraído del clasicismo o, más usualmente, de poseer una moralización a cargo de la fábula pagana.

La posesión de un bello desnudo femenino fue sin duda, lo que movió a Felipe II a encargar su Andrómeda a Tiziano y también, claro está, en muy alto grado, a los demás propietarios de tales lienzos, siendo por ello el tema de Andrómeda el más representado del ciclo de Perseo.

El hecho de que los ejemplos más conocidos se deban a mano extranjera o a clarísimas derivaciones de obras extranjeras famosas, indica, naturalmente, la dependencia del exterior de los artistas españoles, en cuanto a temas profanos.

Así pues, podríamos resumir que el tema de Perseo no fue suficientemente aprovechado por la pintura española. El papel simbólico de valor, heroísmo y triunfo del bien fue absorbido por otra figura y otra acción que, como la de Hércules, tenía más arraigo en nuestro país. Las posibilidades estéticas de su historia fueron reducidas por el contraste con una sociedad y una moral contrarias a la exteriorización de ciertas formas y a la libre expresión de ciertos sentimientos.

N o t a s

- (1) Antonio RUIZ DE ELVIRA. Mitología clásica. Madrid 1975 pág. 162-164
- (2) Véase: Kyle M. Phillips Jr. Perseus and Andrómeda. En "American journal of Archaeology" 1969 pág.15ss.
- (3) Jean SEZNEC. The survival of the pagan gods. Princeton University Press 1972 pág. 180
- (4) Ibidem pág.210
- (5) Ibidem pág. 186-187
- (6) Karl-Adolf KNAPPE. Dürer. The complete Engravings, Etchings and Woodcuts. London 1965 lám 180
- (7) No nos ha sido posible ver la edición italiana de Venecia 1497 pero sí la de 1517, de Rusconi, ilustrada con los mismos bloques que la de 1497 en su mayor parte.
- (8) Dadas las numerosísimas ediciones de las Metamorfosis y la imposibilidad material de conseguir muchas de ellas, limitamos nuestra referencia, por ahora, a los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional, de Madrid, que posee 42 ediciones distintas del siglo XVI y 17 del siglo XVII, en latín, italiano, francés, catalán y castellano. De éstas, 30 del siglo XVI y 6 del siglo XVII poseen ilustraciones. Las ediciones ilustradas pertenecen, esencialmente, a los modelos de las versiones italianas de Venecia 1497, 1561, 1565 y 1569, y a los de las versiones francesas de París 1539 y de Bernardo Salomón (Lyon 1557) de cuyos modelos se derivan a su vez, numerosas ediciones de distintos idiomas y países, ilustradas por Virgilio Solís, Van der Borcht y otros menos conocidos.
- (9) Louise ROBLOT-DELONDRE. Les sujets antiques dans la tapisserie. En: "Revue Archéologique" 1918 t. VI pág. 144
- (10) Roblot, Ibidem. 1919 IX pág. 58
- (11) Roblot, ob. cit. 1918 VI pág. 136
- (12) Salomón REINACH. Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance. "Revue Archéologique" 1915 Ip. 136

- (13) A. PIGLER . Barocktümme. Budapest 1974 II pág 21-26 y 216-217
- (14) Giovanna ROSSO DEL BRENNA. G.B.Castello il Bergamasco nella Villa delle Peschiere. "Arte Lombarda" 1969 II pág. lllss.
- (15) Alfonso X de Castilla. Libros del Saber de Astronomía. Edición de Rico y Sinobas, Madrid 1863 I pág. 37  
-Lapidario. Edición modernizada de María Brey, Madrid 1968, 27 y 31 pág. 34 y 39.
- (16) Alfonso X. Los Libros del Saber de Astronomía. I pág. 38
- (17) El Libro de los Enxemplos. En "B.A.E." Madrid 1860 tomo 51 pág. 542
- (18) Ibidem pág. 542
- (19) Véase Juan Antonio GAYA NUÑO Fernando Gallego Madrid 1958 pág. 36. En esta obra se reproducen las citas de Münzer, Lucio Marineo Sículo y Pedro de Medina a propósito de la bóveda de Fernando Gallego. Sobre estas pinturas, ocultas durante mucho tiempo, habló ya Gómez-Moreno en 1914 (La capilla de la Universidad de Salamanca "B.S.C.E." 1914 pág. 321 329) y después, una vez restauradas, escribió también sobre ellas José GUDIOL (Las pinturas de Fernando Gallego en la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca "Goya" 1956-1957 pág. 8-13 y Las pinturas de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, obra de Fernando Gallego "El Museo. Crónica Salmantina" I 1957 pág. 29-37.
- (20) Luis CALANDRE El antiguo palacio de El Pardo En "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 1934 pág. 248
- (21) Antonio PONZ Viage de España Madrid 1972 VI p.158-159 Juan Agustín CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid 1800 I pág. 110
- (22) Jehan Lhermite en su relato Passetemps escrito en 1602 en Flandes a su regreso de España (Apud Calandre ob. cit. 1934 pág. 256)
- (23) Argote de Molina, apud Luis Calandre y Miguel Durán Datos para la historia del palacio de El Pardo. En "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 1935 p.364. En tiempos de Ponz por el contrario, se destinaba a

habitación de la Infanta María Josefa (VI pág. 158-159) en la época de Alfonso XIII a sala de baños (Tormo ob. cit. 1913 pág. 157) siendo debidamente restaurada en la República en que se adornó además con bellos tapices flamencos de temas mitológicos también (Calandre ob. cit. 1935 pág. 370-371).

- (24) Ponzob. cit. VI pág. 158-159
- (25) Ceán ob. cit. I pág. 110
- (26) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 pág. 23 nº 33 y 41.
- (27) Ibidem pág. 22 nº 32
- (28) Ibidem pág. 89 nº 514
- (29) Ceán ob. cit. I pág. 108
- (30) J. J. MARTIN GONZALEZ El palacio de "El Pardo" en el siglo XVI "B.S.E.A.A." 1970 pág. 14 nota 26 y pág. 19 nota 45.
- (31) Ibidem pág. 19
- (32) Juan J. MARTIN GONZALEZ El alcázar de Madrid en el siglo XVI (Nuevos datos) "A.E.A." 1962 pág. 17 nota 55
- (33) Martín González ob. cit. 1970 pág. 20
- (34) Francisco PACHECO Arte de la Pintura edición Madrid 1956 II pág. 6
- (35) [OVIDIO] Metamorphoseos vulgare Venecia 1517 Per Giovanni Rusconi. Creemos que es el texto de 1497 aunque no ha podido ser comprobado.
- (36) Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta... traducido del latín al romance. Sin año ni lugar pero corresponde a la traducción de Bustamente, seguramente es la edición de Amberes 1545.
- (37) Edición citada fol. LX. Se copia texto castellano cuando coinciden las versiones italiana y española.
- (38) Ibidem fol LX
- (39) Ibidem fol LX
- (40) Ibidem fol LX

- (41) Ibidem fol. LX v.
- (42) Ibidem fol. LX v
- (43) Metarphoseos Venecia 1517 fol. XXIX
- (44) Libro del Metamorphoseos edición castellana 1545 fol. LX v
- (45) Ibidem fol. LXI
- (46) Ibidem fol. LXI
- (47) Ibidem fol. LXII v
- (48) Cean ob. cit. I pág. 113
- (49) La anécdota es contada por Pacheco en su Arte de la Pintura "Bezerra"... para la pintura del Pardo, que hizo en compañía de Rómulo, que yo he visto, debuxó un famoso Mercurio, volando, por un valiente modelo suyo, que mostró a la Majestad Católica de Filipo segundo, que le dixo: "¿No habéis hecho más que ésto?" con que él se entristeció mucho"(II pág. 607)
- (50) Recuérdense a este respecto las recomendaciones de Palomino, en el siglo XVIII, "y si fuere el sitio, que se ha de pintar para habitación de señoras, debe huirse totalmente de las fábulas, buscando siempre asuntos nobles, decorosos, honestos y ejemplares" (Antonio Palomino El Museo pictórico y Escala Optica Madrid 1947 pág. 651) o Carducho: "Y si fuere habitación de Reina, o señora, sean historias de prudentes matronas, castas y valerosas de que la Sagrada Escritura nos dará copia... y si las queremos de la Gentilidad, la celebrada y casta Penélope, la animosa cuanto leal a su esposo Lucrecia, la de Marcial, hija de Varon, que tanto se preciò de la aguja (propio ejercicio de mujer casta)... De Gaya Erilia, mujer del Rey Tarquinio Prisco (reina que) se ocupó siempre hilando con sus mujeres, no fiando de la ociosidad su recato..." (Vicente Carducho Diálogos de la Pintura Madrid 1865 pág. 246-247)
- (51) La imagen de Dánae sí se había empleado, y se seguía empleando como alegoría de algunas virtudes femeninas, incluso como alusión a la Virgen, sin embargo el ciclo del Pardo, dedicado a Perseo preferentemente, hace rechazar tal hipótesis.

- (52) Giovanni BOCCACCIO Genealogia degli dei Vinegia 1547 fol. 8
- (53) N. REUSNER Emblemata Frankfurt 1581 pág. 245
- (54) Françoise BARDON Le portrait mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII Paris 1974 pág. 39
- (55) Elías TORMO Gaspar Becerra (Notas varias) "B.S.E.E." 1913 pág. 154
- (56) Tormo ob. cit. 1912 pág. 65-97 y 1913 pág. 117-157 y 245-265. Narciso SENTENACH Gaspar Becerra. Apuntes biográficos. "B.S.E.E." 1895 pág. 188-202. Angulo ob. cit. 1954 pág. 247-248.
- (57) Pelayo ALCALA GALIANO El Palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso Madrid 1888
- (58) Diego ANGULO IÑIGUEZ La Mitología y el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 t.CXXX pág. 115-120
- (59) Trinidad de ANTONIO SAENZ El palacio del Viso del Marqués y sus pinturas. Madrid 1972 (Memoria de Licenciatura inédita) pág. 56-57
- (60) Aunque la primera edición del libro de Ripa es del 1593 y por tanto posterior a las pinturas, por lo que no pudo ser fuente directa para las alegorías del Viso, la información que da la Iconología sí puede ayudar a identificarlas. Agradecemos mucho a Trinidad de Antonio el que nos haya facilitado tan amablemente la consulta de su Memoria de Licenciatura.
- (61) ALCIATO Los Emblemas de Alciato Lyon 1549 emblema CXX (edición Madrid 1975 pág. 67).
- (62) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 66
- (63) Boccaccio ob. cit. fol. 105
- (64) Ibidem fol. 174v.
- (65) Ibidem fol. 8 ya citado en nota
- (66) El palacio del Viso del Marqués Madrid 1971 pág. 18
- (67) Manuscrito de la Biblioteca Colombina publicado en Sevilla en 1876 y visto aquí a través de José María Martínez-Hidalgo y Terán. Lepanto Barcelona 1971
- (68) El Palacio del Viso del Marqués ob. cit. pág. 7-10
- (69) Martínez-Hidalgo ob. cit. pág. 94

- (70) Ibidem pág. 95
- (71) Ibidem pág. 95
- (72) Ibidem pág. 98
- (73) Ibidem pág. 102
- (74) Ibidem pág. 134
- (75) Ibidem pág. 106
- (76) Ibidem pág. 106 Recordamos que esta misma escena es la utilizada por Enrique IV en 1594 en el grabado comentado más arriba.
- (77) Cesare RIPA. Iconología. Roma 1603 edición facsímil de 1973 pág. 396.
- (78) Sobre el tema puede verse Madlyn Millner KAHR Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman "Art Bulletin" 1978 pág. 43-55 con numerosos ejemplos de pinturas y emblemas.
- (79) Rosso ob. cit. pág. 111-118
- (80) Véase el trabajo tantas veces citado de Trinidad de Antonio.
- (81) Ioan de la Cueva. Coro Febeo de Romances historiales Sevilla 1588. En casa de Ian de Leon
- (82) Cossío ob. cit. pág. 146
- (83) En B.A.E. Madrid 1872 t. 32 pág. 395
- (84) En B.A.E. Madrid 1872 t. 31 pág. 369
- (85) Véase más arriba pág.
- (86) Véase más arriba pág.
- (87) LOPE DE VEGA El Perseo. En B.A.E. Madrid 1966 vol.190 pág. 5-50  
- La Andrómeda publicada en: La Filomena con otras diversas Rimas Prosas y Versos. Barcelona 1621.
- (88) Don Pedro CALDERON DE LA BARCA. Fortunas de Andrómeda y Perseo. En Sexta parte de comedias... Madrid 1683 (edición facsímil de Londres 1973)

- (89) José María de AZCARATE. Anales de la construcción del Buen Retiro. En "Anales del Instituto de Estudios Madrileños" Madrid 1966 pág. 329
- (90) Don Pedro CALDERON DE LA BARCA. Andrómeda y Perseo En "Obras Completas" III Autos sacramentales. Madrid 1952 pág. 1689-1713.
- (91) Rodrigo AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA. El antiguo palacio del Buen Retiro... "Museo Español de Antigüedades" t. XI pág.202 n. 3.
- (92) Baccio del Bianco fue uno de los escenógrafos más famosos de la corte de Felipe IV, enviado al rey español por Fernando II Medici. Murió en Madrid en 1657. Véase Phyllis Dearborn MASSAR Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco "Master Drawings" 1977 pág. 365-375.
- (93) Según Gould la radiografía de la tela de Tiziano señalaba una primera posición de Andrómeda a la derecha, como inspirada en el bronce de Cellini. (Apud Francisco Valcanover L'Opera completa di Tiziano Milano 1969 pág. 131)
- (94) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 159
- (95) Exposición Internacional de Barcelona nº 4890, fotografía en el Instituto Velázquez del C.S.I.C.
- (96) Vista reproducción en el Instituto Warburg de Londres.
- (97) Marthe CRICK-KUNTZIGER Un chef d'oeuvre inconnu du Maître de la Dame à la Licorne. "Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art" 1954 pág.13
- (98) Guy de TERVARENT. Atributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu. Geneve 1958 pág. 174
- (99) El texto aludido por Tervarent es el Libellus (De deorum imaginibus) y en él se menciona a Perseo como "homo iuvenis alatus et volans, quasi navibus discurrens et alarum utens volatu" y a Pegaso como nacido de la sangre de Medusa pero como corcel de Perseo. Por otra parte, la ilustración del código cuyo texto se transcribe correspondiente a Perseo muestra a éste volando no sobre Perseo sino gracias a unas alas que salen de su espalda. El Libellus fue publicado por Hans Liebeschutz en



- "Studien der Bibliothek Warburg" IV 1926 pág. 117-128  
La imagen corresponde a la lámina XXVI figura 44.
- (100) TOSTADO [Alonso de Marigal] Sobre el eusebio Salamanca 1506 f. fol. 78v.
- (101) Ibidem fol. 101 y 101v.
- (102) Ibidem fol. 104. Servio habla sobre Perseo en los comentarios a la Eneida de Virgilio (IV 246) pero en esta obra no menciona a Pegaso en relación con Perseo.
- (103) Además de la edición de 1544 vista en la Biblioteca Berio de Génova, hemos revisado las ediciones del siglo XVI que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid (12 italianas de Venecia, dos italianas de Lyon y dos castellanas de Venecia y Toledo) en las cuales, a partir de la de 1547, aparece siempre Ruggiero sobre el hipogrifo.
- (104) También conviene recordar al respecto la historia de Orlando pintada al fresco en el atrio de la Villa Doria de Pegli (Génova), obra de Nicolosio Granello y Ottavio Semino realizada hacia 1550 y que representa la escena de la salvación de Angélica con Ruggiero cabalgando sobre el hipogrifo.
- (105) Hemos visto la versión italiana de 1559, exactamente igual, en cuanto a ilustraciones, que la francesa.
- (106) Anguillara hizo con anterioridad una traducción de las Metamorfosis en París 1554, por Andrea Wechelo, que sin embargo, sólo abarcó los tres primeros libros por lo que no tiene interés para el tema que ahora vemos. No es necesario recordar tampoco que las traducciones de Anguillara se encontraban comunmente en las bibliotecas de los pintores y también de muchos españoles.
- (107) Ovidio Metamorfosis (traducción de Anguillara) Venecia 1563 fol. 69-70.
- (108) Vistas diez ediciones de las del siglo XVI y XVII, todas ellas de Venecia.
- (109) S.H. STEINBERG Five hundred years of printing. Middlesex-N.York 1977 pág. 144-145.

- (110) Por ejemplo, el lienzo citado de la sacristía de la iglesia de Zaragoza, que aparece catalogado como "escena religiosa".
- (111) José Rogelio BUENDIA Sobre Escalante "A.E.A." 1970 pág. 36-37. Ferrari y Scavizzi rechazan también la atribución a Jordán (Luca Giordano 1966 II pág. 299).
- (112) Puede verse en Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné. Washington 1979 n.º 179 pág. 294. Es el grabado correspondiente a Bartsch 125.
- (113) En catálogos anteriores del Prado se decía que era Jordán imitando técnica veneciana.
- (114) Recuérdese que Escalante era, según Palomino, uno de los pintores más aficionados al uso de estampas para sus propias composiciones (ob. cit. pág. 534)
- (115) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado Catálogo de las pinturas. I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 pág. 333
- (116) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. "Bulletin Hispanique 1958" pág. 325 n.º 886
- (117) Elizabeth du Gué TRAPIER Ribera New York 1952 pág. 241
- (118) Véase más abajo pág. 942
- (119) Descripción verdadera y pvnal (sic) de la Real Magestvosa y publica Entrada que hizo...Ma. Luisa de Borbon (1680) s.p.

## P R O M E T E O

Otro héroe atrayente del mundo clásico es Prometeo, personaje también relacionado con Hércules, a quien debió su liberación tras el castigo de Zeus.

La personalidad de Prometeo es quizás la más interesante de toda la mitología clásica, debido a la ambivalencia con que han sido tratadas sus acciones y a la importancia que éstas tuvieron para la historia de la humanidad. Su figura ha sufrido valoraciones muy distintas según las épocas, aunque para nosotros, influidos aún por la visión del romanticismo, resulte quizás la más atrayente de toda la mitología.

Las fuentes principales para su historia, en la literatura clásica son, además de Hesíodo, Platón y sobre todo, Esquilo, quien con su Prometeo Encadenado, única obra conservada de la trilogía dedicada al héroe, influyó decisivamente en la interpretación futura del mito.

Cada una de estos autores da una valoración diferente del personaje, siendo Esquilo el que mejor destaca su importancia para los hombres a quienes trajo el fuego y con él, simbólicamente, la razón.

Su osadía frente a Zeus acarrió el castigo a los humanos y su rebeldía frente a los dioses proporcionó a los hombres el fuego y a él el tormento continuo; castigo que habría de darle la inmortalidad al mismo tiempo.

Esta libertad frente al designio divino es lo que hará de Prometeo el héroe por excelencia para aquellas etapas de la historia que exaltan el individualismo y la total independencia del pensamiento humano, y así fue visto, por ejemplo, en el romanticismo.

Entre los autores latinos es importante conocer los textos incluidos en las Metamorfosis de Ovidio por ser fuente mitológica de primer orden, para los artistas.

De la historia de Prometeo, dos episodios son fundamentales para un estudio iconográfico.

Uno es el tormento que sufrió en el Caúcaso. Prometeo engaña a Zeus - aparentemente al menos- ofreciéndole como sacrificio los huesos del buey cubiertos de grasa y dejando aparte la carne cubierta con la piel;

Zeus elige lo primero y, al descubrir el engaño, castiga a los hombres quitándoles el fuego. Prometeo entonces, roba el fuego del cielo y Zeus, como castigo, lo encadena a una roca donde un águila le devora el hígado que crece continuamente para que no cese el tormento. Esto dura hasta que Hércules mata al águila y libera a Prometeo.

El segundo episodio se refiere al origen de la humanidad. Prometeo fabrica con tierra humedecida la figura del hombre y le da vida con el fuego robado a Zeus.

Estos dos momentos cuentan con abundantes ejemplos en las artes plásticas, si bien el segundo de ellos -origen del hombre- no fue representado por el arte griego, aunque sí frecuentemente por el arte romano( 1 ), donde arraigó firmemente este episodio.

Para el cristianismo estos dos episodios eran fácilmente aprovechables. En el tormento de Prometeo se vio el castigo a la soberbia humana y a la rebelión contra Dios. En la formación del hombre por Prometeo, una alegoría de la labor de Dios en el último día de la creación, sacando al hombre del barro.

La corriente evemerista -muy dada entre los escritores de la Iglesia- enlaza con la explicación racionalista dada ya en la Antigüedad (Herodorus de Heraclea

identificaba a Prometeo con un rey escita y Diodoro Sículo con un gobernador de Egipto) y así San Isidoro, por ejemplo, explica que Prometeo fue un escultor que enseñó a los hombres a hacer imágenes.

La Edad Media vio a Prometeo como uno de los personajes que con sus inventos ayudaron a los hombres y dio a su historia una interpretación alegórica, con Fulgencio y el Ovidio moralizado principalmente. En el episodio de la formación del hombre vio una alegoría de la providencia que creó al hombre de barro y le dio un alma con el hálito divino, y en el episodio del tormento vio una alegoría del alma humana devorada por las cosas del mundo.

Su iconografía en el arte medieval se vio influida, naturalmente, por la visión romana de Prometeo modelador del hombre, según aparece representado en sarcófagos paganos ( 2 ) en detrimento de los demás episodios de su historia, no representados en la alta Edad Media ( 3 ).

La idea del hombre modelado del barro a imagen de su creador y con un espíritu de naturaleza distinta, inserto en él después, concordaba con la creación del hombre narrada por la Biblia, y de aquí que la imagen de Prometeo creando al hombre, fuese la más difundida, por ser también, la más aprovechada para ilustraciones,

de obras religiosas, especialmente de la biblia, durante el periodo medieval ( 4 ).

En España, la figura de Prometeo era conocida a través de las obras clásicas.

En el siglo XVI Beuter en su Crónica General de España menciona a Prometeo como hijo de Noé y su mujer ( 5 ). Sin embargo, su historia y su imagen plástica se hicieron populares a través de los libros de emblemas y de las distintas ediciones de las Metamorfosis. Los primeros dieron la versión moralizada del tormento de Prometeo. Las segundas divulgaron la historia de Prometeo modelador de los hombres, sacados del barro a imagen de los dioses ( Met.I 75-87). Ambas obras proporcionaban ideas, y en algunos casos modelos, para los dos episodios de Prometeo más repetidos en el arte: tormento de Prometeo atado a la roca y Prometeo autor del género humano y acaparador del fuego divino.

El libro más famoso de emblemas, el de Alciato, proporcionó en sus distintas ediciones, modelos para muchas obras. La única imagen que daba de Prometeo, hacía referencia a su tormento y, en la ilustración correspondiente mostraba al héroe con el águila que le devoraba el hígado. De estas representaciones quizás la de más éxito, sea la que figura en la primera edi-

ción castellana de Lyon, 1549, que muestra a Prometeo encadenado a una roca mientras el águila pica su hígado. Esta misma imagen fue usada en libros de emblemas de otros autores, como el de Whitney, de Leyden 1585 ( 6 ).

La imagen comentada pertenece al emblema número 102 de Alciato, titulado en castellano: "Que con cuyda do se alcanza la ciencia", y la idea expresa el arrepentimiento de Prometeo por querer saber demasiado.

En cuanto a las Metamorfosis, el texto -como ya hemos visto- se refiere a la formación del hombre por Prometeo, momento que reproducen las ilustraciones. La similitud de esta escena de la Metamorfosis con la creación del hombre según el Génesis, es tan notoria para nosotros como para los contemporáneos.

Olga Raggio ha estudiado la influencia de las representaciones de Prometeo creando al hombre en sarcófagos paganos, sobre antiguas ilustraciones de la Biblia, ya desde el siglo V ( 7 ) y nosotros creemos que la influencia inversa, es decir, de lo religioso sobre lo profano, puede verse en la ilustración de las Metamorfosis, ya desde las primeras ediciones del texto de Ovidio.

En las distintas ediciones hay dos maneras principales de representar esta escena. La primera, edición



más antigua (Venecia 1497 y derivadas), presenta a Prometeo vestido con la túnica clásica acercando el fuego divino a la figura del hombre. La segunda, (Lyon 1557, en francés, y 1559, en italiano, y derivadas) presenta a Prometeo vestido y coronado como Dios Padre, acercándose a tocar al hombre que se encuentra reclinado sobre una roca, el modelo,, realizado por Bernardo Salomón el célebre grabador lionés, tiene postura muy similar a la de Adán en la creación del hombre pintada por Miguel Angel, para la capilla Sixtina. ( 8 ).

Las obras clásicas representaban a Prometeo esculpiendo o modelando el cuerpo del hombre, sin ninguna alusión al fuego. Por el contrario, en las ilustraciones del Ovidio moralizado ( 9 ), Prometeo aparecía ya con la antorcha para "animar" el cuerpo del hombre y esta última imagen es la que aparece también en las primeras ediciones de las Metamorfosis (Venecia 1497 y siguientes), en cuyo texto no se menciona para nada la necesidad del fuego para dar vida al hombre.

Por otra parte, si observamos las ediciones ilustradas por Bernardo Salomón, las cuales, al suprimir la antorcha de Prometeo parecen adaptarse más al texto ovidiano, veremos que, en realidad, lo que hacen es copiar la creación del hombre por Dios según la versión de Miguel Angel.

Así pues, todas las ilustraciones de las Meta-  
morfosis clásicas dan al episodio de Prometeo, una in-  
terpretación más próxima a lo bíblico que a lo ovidia-  
no, es decir, que lo religioso prima sobre lo pagano  
en la ilustración, y ésta no representa el contenido  
del texto de Ovidio adjunto, sino la idea de la crea-  
ción dada por la Biblia o la interpretación alegóri-  
ca del mito dada por los antiguos Ovidios moralizados.

Todo ésto es importante para analizar las pin-  
turas españolas del siglo XVII, que representan a Pro-  
meteo.

La primera es la pintura del techo de una de  
las habitaciones de la Casa de Pilatos, en Sevilla,  
donde ya hemos visto representada la fábula de Hércu-  
les anteriormente.

La pintura, ignorada hasta hace muy poco ( 10 ),  
forma parte de las ocho fábulas pintadas por Pacheco  
para el Duque de Alcalá (11 ), y de las cuales sólo  
siete -las representadas en el techo del salón mayor,  
ya estudiadas- eran conocidas.

La pintura de Prometeo se encuentra en una ha-  
bitación pequeña (3,27 x 3,12 m.) y, como sus compa-  
ñeras, se trata de un lienzo "riportato" rodeado de  
decoraciones vegetales y cárátulas. La representación  
se limita a la figura de Prometeo descendiendo del cie

lo, en fuerte escorzo, con una antorcha encendida en la mano derecha y una figura humana en la izquierda.

La imagen nos recuerda las dos acciones famosas de Prometeo, la formación del hombre y el robo del fuego de los dioses. La actitud del héroe con la figura inanimada y el fuego junto a ella parece indicar el momento en que se dispone a aplicar el fuego al hombre de barro para darle vida. Esta distinción entre la formación del cuerpo y la del espíritu, no era usual en las fuentes clásicas -recordemos una vez más que no figura en las Metamorfosis- aunque Higino (Fabulas 142) especifica que el alma es obra de Atenea.

El hecho de que Prometeo dé vida al hombre precisamente con el fuego que roba del cielo aparece mencionado en el escolio Hor. Carmina I 3 29, y en los mitógrafos Vaticanos II y III ( 12 ) y San Agustín ( 13 ), es decir, en obras con noticias marginales sobre mitología o en versiones alegóricas de ella.

La escena que se representa en la Casa de Pilatos no es pues un relato de la mitología clásica -como tampoco lo era la fábula de Hércules anteriormente vista- sino una versión del mito a través de las interpretaciones alegóricas influidas por el cristianismo y concidentes con fuentes medievales.

Una interpretación alegórica de Prometeo en esta dirección y próxima en el tiempo a la pintura de Pacheco es la que da Pérez de Moya en su Philosophia Secreta, publicada en Madrid en 1585: "El fuego que trujo del cielo con que dio ser a su estatua que había formado, es el divino fuego o ánima que Dios inspiró en el hombre. Y así por Prometeo se entiende el poderoso Dios que crió el mundo y el hombre de nada" ( 14 ).

El autor de esta obra tuvo muy en cuenta, a la hora de escribirla, los datos sobre mitología dados por Alonso de madrigal, el Tostado, en su Comento de Eusebio, escritos hacia 1440 e impresos en Salamanca en 1506 y 1507.

Alonso de Madrigal trata de Prometeo en la segunda parte del Comento de Eusebio, y en ella dice que Prometeo "furto el fuego et traxolo a la tierra et allego a los pechos del hombre que avia fecho de varro et diole vida" ( 15 ) acción que tiene un sentido alegórica que explica también el Tostado: "Por esto se entiende que el hombre levantado en alta especulación alcanza el conocimiento de las verdades. Et entonces furta el fuego del cielo..." ( 16 ) el cual fuego aplicado a la figura de barro produce la vida: "et entonces el hombre de varro se faze vivo porque alcanza el saber por el qual parece ser el hombre lo qual primero no parecia" ( 17 ).

En este caso vemos que el sentido alegórico dado a Prometeo por Alonso de Madrigal y por Pérez de Moya es distinto, más religioso éste último, más humanista el primero, sin embargo los dos pueden ser importantes para analizar la pintura de que tratamos ahora.

En realidad no sabemos si Pacheco conocía el libro de Pérez de Moya, el más próximo a su época, pues aunque la obra aparece en la biblioteca de Velázquez ( 18 ) y se había pensado que los libros de Velázquez serían en buena parte los heredados de su suegro, se ha visto que sólo 20 títulos de los poseídos por Velázquez son mencionados por Pacheco en su Arte de la Pintura ( 19 ) y entre ellos no se encuentra desde luego el de Pérez de Moya.

Por el contrario, Pacheco menciona frecuentemente a Alonso de Madrigal, bajo el nombre de "el abulense", y se refiere a algunas de sus obras religiosas incluso como testimonios de calidad para asuntos iconográficos ( 20 ), por lo que no sería extraño que conociese también los comentarios de Eusebio del mismo autor.

Si recurrimos, por otro lado, a las fuentes emblemáticas, muy apropiadas también para este caso, vemos en los Jeroglíficos de Valeriano la imagen de Prometeo con los rayos del sol en la mano y con el lema "artes et ingenium, vel artium inventores" (21) aunque la imagen no se corresponde exactamente con la representada por Pacheco.

Pero la escena de Prometeo como creador del hombre, tiene además, otra significación más moderna y menos "moralizada", ésta es la de representar a través de su acto creativo, la labor del artista creando la forma primero y dándole luego vida. Esta comparación entre prometeo y el artista la sugirió Cartari en sus Imágenes de los Dioses de la Antigüedad en 1556 ( 22 ). Prometeo, como todo artista, tiene necesidad de invención y de la realización de lo inventado, lo primero ayudado por Minerva que le acompaña al cielo y lo segundo, por Vulcano que le proporciona el fuego, en el ejemplo de Cartari.

Esta idea se puede ver representada plásticamente a través de dos ejemplos. Uno de ellos está en la Galería Farnese y es obra de Domenichino, el él aparece Prometeo haciendo su estatua en presencia de Minerva que le señala el cielo donde obtener lo que le falta.

Otro ejemplo corresponde al palacio Rucellai Ruspoli de Roma (Jacopo Zucchi, 1600 aproximadamente), donde Prometeo aparece con una estatuilla humana en la mano y una antorcha encendida en otra, acompañado de Minerva y Vulcano ( 23 ). Con los mismos elementos aparece Prometeo en la procesión que se preparó en Florencia, en 1565, para las bodas de Francisco Medici( 24 ).

Además de estos ejemplos nos interesa el fresco de Tibaldi que representa a Prometeo dando vida a su estatua, realizado para la chimenea del palacio Fava de Bolonia. Tibaldi es además, artista apreciado de Pacheco que lo cita frecuentemente con admiración y lo llama "padre del debuxo entre todos los del Escorial" ( 25 ) y nos dice que sus dibujos eran muy codiciados por los pintores españoles ( 26 ).

También representa este episodio de Prometeo, Ludovico Carracci en la Casa Casali de Bolonia y Guercino en la Casa Fabri de Cento ( 27 ), es decir, es tema muy relacionado con la escuela boloñesa.

El episodio de Prometeo y el origen del hombre, aun no siendo muy usual en la pintura, fue más frecuente entre los artistas manieristas y según Olga Raggio, durante el siglo XVII fue más representado en Italia que en los países del norte ( 28 ).

Entre los pintores barrocos parece que tuvo más aceptación la imagen del tormento de Prometeo, en muchos casos influidos por el Ticio de Tiziano (Prado 427) de 1549, grabado por Cornelis Cort en 1566 y confundido frecuentemente con Prometeo por la similitud del tormento.

Volviendo a la pintura de Pacheco, el propio autor nos da escasas noticias sobre ella; específicamente no la menciona y los datos que da sobre técnica emplea

da, fecha y precio, se refieren a todo el conjunto de las pinturas realizadas para el Duque de Alcalá( 29).

En la literatura española no es Prometeo un tema muy usual. Cossío sólo menciona una obra, conservada en forma manuscrita, que supone de autor sevillano y no lejano, aunque bastante posterior en fecha -fines del siglo XVII- a la influencia del poeta Arguijo ( 30 ). Precisamente en esta obra, aparece Prometeo haciendo sus estatuillas y empleando un rayo de fuego solar para dar vida a su creación, lo que nos indica, al menos, que había una tradición andaluza en la conjunción de ambas hazañas prometeicas.

También es conocida la comedia de Calderón La estatua de Prometeo ( 31 ), que narra como Prometeo hace sus estatuas de barro y les da vida con el fuego robado al carro de Apolo. La obra de Calderón es, sin embargo, muy tardía para nuestro ejemplo de pintura, ya que fue impresa en Madrid en 1683 y se representó en el palacio del Buen Retiro el día de santa Ana de 1693 ( 32 ).

Mucho más importante para nuestro objetivo es un texto que cita, marginalmente, la hazaña de Prometeo y compara la labor del artista con la del héroe.

Se trata del Poema de la Pintura, de Pablo de Céspedes, el famoso pintor y poeta andaluz de fines



del siglo XVI. El poema era conocido fragmentariamente por los trozos publicados por Pacheco en su Arte de la Pintura, y Ceán recopiló las obras de Céspedes y las publicó en el tomo V de su Diccionario. Precisamente, en una de las octavas publicadas por Pacheco, se alaba a Miguel Angel comparándole con Prometeo:

"Cual nuevo Prometheo, en alto vuelo  
alzándose, estendió las alas tanto,  
que, puesto encima el estrellado cielo,  
una parte alcanzó del fuego santo;  
con que, tornando enriquecido al suelo,  
en nueva maravilla y nuevo espanto,  
dio vida con eternos resplandores  
a mármoles, a bronce, a colores." ( 33 )

Dada la personalidad de Céspedes, su amistad con Pacheco y la inserción de estos fragmentos en su tratado, es fácil deducir que la figura de Prometeo como alegoría del artista era conocida del círculo sevillano en que nació nuestra pintura.

La habitación que tiene a Prometeo representado en el techo, es de pequeñas dimensiones, como hemos visto antes, y podría haber sido pensada como pequeño gabinete del duque de Alcalá que, cual "studiolo" italiano ( 34 ), destinase el duque a guardar cierto tipo de obras de arte, menudas y delicadas, tales como monedas, medallas o gemas. Esto no sería extraño dada la afición del duque a coleccionar antigüedades -recuérdense las famosas esculturas de Atenea conservadas aún

en la Casa de Pilatos- y la circulación que de estas pequeñas piezas había en Sevilla, tanto por la proximidad de Itálica como por el interés renovado por las antigüedades, en toda la ciudad.

La figura de Prometeo pudo haber sido elegida como alegoría del verdadero artista que no sólo fabrica sus obras sino que las da vida real con el fuego de su inspiración, o más bien, en este caso, con el fuego que el Cielo le ha prestado.

Para poder confirmar ésta hipótesis sería necesario, sin embargo, saber el uso que realmente tuvo esta habitación en la Casa de Pilatos, ya que el último destino que se le dio, antes de la reforma actual, no pudo ser el que tuvo en el siglo XVII.

Estaría a favor de la hipótesis del "studiolo" el hecho de que, siguiendo el orden de las tres habitaciones de la casa decoradas con mitología, la primera sería el gran salón con la alegoría de Hércules, (ya vista) salón que podría dedicarse, entre otras cosas, a las célebres reuniones de artistas en casa del duque; seguiría la habitación decorada con el Olimpo, de dimensiones más reducidas, como para reuniones más pequeñas y finalmente la habitación menor y más reservada de todas, con la pintura de Prometeo, la cual pudo ser -como es el caso en los palacios italianos- un pequeño estudio del dueño de la casa, no lejos del

salón público, pero suficientemente apartado como para ser accesible solamente a los íntimos, o a determinadas personas, a quienes se quisiera mostrar, en un momento dado, ciertas piezas de valor o de colección artística, cuestión esta que explicaría la presencia de Prometeo como alegoría del artista.

Quizás la alegoría se refiriese más bien al artista cristiano, es decir, al artífice que para dar vida a sus obras necesita del fuego de la ayuda divina, tal y como fue empleado en el funeral de Agostino Carracci en 1602 ( 35 ).

Esta interpretación estaría quizás más de acuerdo con la interpretación moral que se dió a Hércules en la misma casa y que ya hemos estudiado. Pero, para poder decir algo definitivo sería necesario conocer exactamente lo que se representó, en el techo de la tercera habitación de la casa dedicada a la mitología, en el Olimpo de los Ribera, iconografía como hemos visto anteriormente no está totalmente descifrada.

Estilísticamente la pintura de Prometeo se corresponde plenamente con las demás ejecutadas por Pacheco en la Casa de Pilatos, todas realizadas al temple y todas terminadas, según el autor, en 1604 ( 36 ). Como el mismo Pacheco dice, se trataba de "escorzos y figuras en el aire que baxaban, o subían" ( 37 ), aunque la realización de la anatomía es incorrecta y

los colores agrios, como en los casos anteriores.

La figura puede estar inspirada en algún modelo no localizado de Tíbeti a alguna de cuyas obras está próxima.

Dado su reciente descubrimiento no ha sido incluida en ningún estudio de los hechos hasta ahora sobre Pacheco ( 38 ).

Otra imagen de Prometeo que aparece en la pintura española está relacionada con su tormento. El héroe aparece encadenado mientras el águila devora su hígado y Hércules dispara al animal, liberando así a Prometeo. La pintura pertenece a la serie de los trabajos de Hércules realizada por Lucas Jordán en el salón del Casón del Buen Retiro y ha sido por tanto estudiada en relación con Hércules ( 39 ).

También aparece Prometeo en relación con el ciclo de Pandora que se representó en uno de los techos del alcázar de Madrid. La pintura fue hecha por Francisco Rizi y representaba el momento en que Pandora ofrecía el vaso de oro, regalo de Júpiter, a Prometeo que lo rechazaba. La pintura será estudiada en relación con el ciclo de Pandora, al que pertenece (40).

Finalmente Trapier menciona entre las obras de Ribera un Prometeo que estaba en Amsterdam en 1661, en casa de Willen van Campen's, quien la relaciona en el inventario de sus bienes (41). No se tienen más noticias

de tal obra, ni se conocen más detalles de su iconografía, aunque si conviene recordar que el tema de Ticio, tratado varias veces por Ribera, se confunde muy frecuentemente con el de Prometeo. Tal iconografía de Prometeo tampoco ha sido recogido en otros estudios dedicados a Ribera.

N o t a s

- (1) Olga RAGGIO. The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century.  
"Journal of the Warburg and Courtauld Institutes"  
1958 pág. 46
- (2) Raggio, ob.cit. pág. 47, con amplia bibliografía sobre el tema.
- (3) Ibidem pág. 50
- (4) Ibidem pág. 48
- (5) Pedro Antonio BEUTER. Primera y segunda parte de la Crónica General de toda España...Valencia 1546-1551 fol...X
- (6) Reproducido por Raggio, ob. cit.
- (7) Ibidem pág. 48
- (8) Esta última versión es la única conocida en las ediciones españolas de las Metamorfosis. La creación del hombre sólo figura en la edición castellana de Amberes 1595, edición con magníficas ilustraciones que hizo Virgilio Solís -según el modelo de Bernardo Salomón- cuyo monograma figura en numerosas ilustraciones de la edición española. Las dos primeras ilustraciones del libro primera de las Metamorfosis corresponden al origen del mundo y al origen del hombre hecho por Prometeo (ambos tomados de los modelos de Miguel Angel del mismo tema para la Sixtina), ilustraciones que, vistas fuera de los textos correspondientes, se pensarían de la Biblia y no de la Metamorfosis.
- (9) véase Raggio, ob.cit. pág. 49 y láminas 7b 7 6e.

- (10) Rosa LOPEZ TORRIJOS. Las ocho fábulas pintadas por Pacheco. "A.E.A." 1977 pág. 167-170
- (11) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. El museo pictórico y Escala Optica. Madrid edición 1947 pág. 871-872
- (12) Antonio RUIZ DE ELVIRA. Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre. "Cuadernos de Filología Clásica" 1971 I pág. 107
- (13) SAN AGUSTIN. De civitate Dei. VIII. apud José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España. Madrid 1952 pág. 496
- (14) Juan PEREZ DE MOYA. Philosophia Secreta. Madrid edición 1928 II pág. 194-195
- (15) Alonso de MADRIGAL. Segunda parte del comento o exposicion de Eusebio.- Salamanca 1506 fol.CXXIV-CXXV
- (16) Ibidem fol. CXXVI
- (17) Ibidem fol. CXXV
- (18) F.J. SANCHEZ CANTON. La librería de Velázquez. "Homenaje ofrecido a Menéndez pidal" 1925 Madrid. III nº 61 del inventario.
- (19) Ibidem pág 388ss.
- (20) sobre los cuatro clavos de Cristo, por ejemplo. Francisco PACHECO. Arte de la Pintura. Madrid 1956 II pág 382
- (21) Ioannis PIERII VALERIANI. Hieroglyphica Basileae MDLXVII fol. 482
- (22) Rag gio ob. cit. pág. 59
- (23) Ibidem pág. 59
- (24) Ibidem pág. 60
- (25) Pacheco ob.cit. II pág. 141
- (26) Ibidem II pág. 7

- (27) Raggio, ob. cit. pág. 60
- (28) Ibidem pág. 61
- (29) Pacheco, ob. cit. II pág. 27-29
- (30) Cossío, ob. cit. pág. 496
- (31) Pedro CALDERON DE LA BARCA. Comedia famosa. La Estatua de Prometeo. En: "Sexta parte de comedias del célebre poeta español..." Madrid 1683
- (32) Rodrigo AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA. El antiguo palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656, que se conserva..."Museo Español de Antigüedades" XI pág. 202 nº 3
- (33) <sup>Ayud</sup> Pacheco, ob. cit. I pág. 366 y CEAN BERMUDEZ Diccionario... Madrid 1965 V pág. 327
- (34) Recuérdese a este respecto que el célebre "studiolo" de Francisco Medici, en el palacio Vecchio de Florencia, decorado con pinturas de Vasari y sus discípulos, tiene entre otras, las alegorías de las artes y en el panel central del techo está la Naturaleza ofreciendo a Prometeo oro y fuego, ya que, según Plinio, Prometeo fue el inventor de los anillos y de las piedras preciosas. Aunque la representación del Palacio Vecchio y la de la Casa de Pilatos son distintas, pudiera haber una idea común a ambas.
- (35) Raggio ob.cit. pág. 60
- (36) Pacheco, ob. cit. II pág. 22-29
- (37) Ibidem II pág.22
- (38) José María ASENSIO. Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias. Sevilla 1886. Diego ANGULO INIGUEZ. La Mitología y el arte español del Renacimiento. "B.R.A.H." 1952 CXXX pág 63-209. Priscilla E. MULLER. Francisco Pacheco as a painter. "Marsyas" Studies in the history of Art. I 1960-61 pág. 34-44. Manuel BARBADILLO. Pacheco, su tierra y su tiempo. Jérez 1963.



- 590 -

- (39) Véase más arriba pág. 445ss.
- (40) Véase más abajo pág. 1115ss.
- (41) Elisabeth du Gué TRAPIER. Ribera New York 1952  
pág. 249

## C I C L O   T R O Y A N O

### Antecedentes clásicos y medievales .

Entre los ciclos heroicos de la mitología clásica, ninguno alcanzó la extensión, la fama, ni por supuesto, la calidad literaria del ciclo de Troya.

Bajo este nombre se alude sin embargo, a una amplísima serie de historias enlazadas unas con otras y cuyo nexo común es, precisamente, el desembocar, provenir o tratar del sitio y destrucción de la famosa ciudad prehelénica.

A lo largo del dilatadísimo ciclo se suceden muchas de las más famosas aventuras de la mitología clásica y en ellas participan dioses y héroes que pasarán a la posteridad precisamente por su intervención en la guerra de Troya.

La fama del troyano no la alcanzó ningún otro ciclo mitológico -solo podría comparársele la historia de Hércules- y su éxito se debe a una serie compleja de motivos.

Influyó en ello el carácter de los poemas que exaltan valores vigentes durante siglos en la ideología de la sociedad europea: el valor guerrero, la fuerza física, la lucha y el sacrificio por ideales como la patria y el honor, eran muy atractivos en una sociedad que, como la europea, se vio constantemente envuelta en guerras más o menos prolongadas y en la que tenía un peso decisivo el elemento militar.

Influencia muy grande tuvo también el hecho de con -

"

tar entre sus primeras fuentes con los dos poemas de Homero, la Iliada y la Odisea, admirables y admirados desde la sociedad ateniense hasta nuestros días. El nombre de Homero fue siempre conocido y unido a la más alta categoría de poeta y es citado a lo largo de toda la historia como el máximo representante en el campo de la poesía. La admiración que despertaron sus poemas en la Grecia clásica no fue mayor que la despertada en Roma y la transmitida a los estudios medievales. Con el Renacimiento, al aumentar el interés por la antigüedad clásica, aumentó, naturalmente, el interés por las obras de Homero y el conocimiento más preciso de los personajes y aventuras citados en sus poemas, modelo, ya no solamente para literatos, sino para pintores y escultores. Desde entonces, hasta finales del siglo XIX, la vuelta al clasicismo, en sus distintas etapas, ha supuesto siempre un retorno a Homero y, por tanto, una mayor apreciación y divulgación de las historias de Troya, como puede observarse en la iconografía de la pintura de estos siglos, incluido el XIX.

La enorme extensión del ciclo hace que se haya dividido, para su estudio, en tres apartados, que, de acuerdo con las fuentes que los inspiraron y con la importancia que tuvo Homero, se conocen como relatos anteriores a Homero, de Homero, y posteriores.

Así, a grandes rasgos, el ciclo anterior a Homero comprende desde la boda de Peleo y Tetis -juicio de París, rapto de Helena, expedición de los reyes griegos contra Troya, sitio de la ciudad y primeros combates- hasta que

Aquiles se aparta de la lucha.

El ciclo homérico lo ocupa, naturalmente, todo lo narrado en la Iliada, es decir, desde la retirada de Aquiles por haberle arrebatado Agamenón a su favorita, Briseida, -las nuevas luchas en Troya, combate de Paris y Menelao, de Héctor y Ajax, la intervención de Patroclo en la guerra y su muerte- hasta la reincorporación de Aquiles, con la muerte de Héctor y la entrega de su cadáver al rey Príamo.

La tercera parte, correspondiente a los relatos posteriores a Homero, comienza con la llegada de las amazonas en ayuda de los troyanos y comprende también la muerte de Aquiles, la disputa de Ajax y Ulises por sus armas, el suicidio de Ajax, la muerte de Paris, el asalto final a Troya con la introducción del famoso caballo, el incendio de la ciudad, la muerte de Príamo y otros célebres troyanos y, finalmente, el regreso de los participantes a sus lugares de origen, con especial atención a los de Agamenón y Ulises (episodios narrados en la Odisea).

La fuente principal es Homero, cuyas obras, sin embargo, tratan sólo de un breve período de la guerra de Troya y del regreso de uno solo de sus héroes. El resto de las narraciones está sacado de siete poemas del ciclo épico, referentes a Troya, los cuales se conocen actualmente, por fragmentos y por un resumen en prosa llegado a nosotros. Entre ellos se destacan el poema Cypria, para los relatos anteriores a Homero y la Etiópide, la Pequeña Iliada, la Iliupersis o Destrucción de Troya, y los Nostos o Regresos, en los posteriores al poeta. (1)

Las aventuras referentes a la historia de Troya fueron pues relatadas por numerosos autores griegos y latinos, bien en obras dedicadas a un episodio particular del ciclo (recuérdese por ejemplo, la Orestíada, de Esquilo y las tragedias de Eurípides Helena, Las Troyanas, Ifigenia, Andrómaca, etc., por no citar sino algunas de las más famosas), bien en narraciones intercaladas en otras obras más generales, así pueden citarse a Higino, Píndaro, Virgilio, Ovidio, Séneca, Lucano, Apuleyo, Servio, etc.

Con los autores latinos entramos en contacto con una obra tan importante o más que las de Homero y que se refiere a un ciclo nuevo, pero, tan enlazado con el de Troya, que es preciso estudiarlos juntos o en relación.

La obra es la Eneida, de Virgilio, poema nacional del pueblo romano, y escrito, como es sabido, en función del héroe troyano que da nombre a la obra y que fue el fundador de la estirpe augusta de Roma.

La obra comienza con la huida de Eneas, una vez tomada e incendiada Troya por los griegos, y narra, fundamentalmente, la historia del héroe y sus descendientes desde su partida.

Es una obra independiente del ciclo troyano pero, como en su relato principal se intercalan narraciones del pasado de Eneas, es decir, de la guerra de Troya, y como fue mucho más conocida que los textos griegos durante siglos, y mucho más asequible a todos por el conocimiento generalizado del latín, se usó como fuente para el ciclo troyano, por lo que, en la práctica, aparecen unidas ambas his-

torias y en la iconografía artística hay episodios que se incluyen igualmente en uno u otro ciclo, por lo que nosotros estudiaremos el tema de la Eneida conjuntamente con el de Troya, salvo mención expresa en contrario.

El segundo autor latino que merece una mención especial es Ovidio, quien introduce fragmentos de la historia de Troya y de Eneas en sus obras Heroidas y Metamorfosis. En esta última, que, como hemos visto tantas veces, es fuente fundamental para la representación de los temas clásicos en la pintura renacentista y barroca, tienen especial interés los libros XII, XIII y XIV, en que se refieren extensamente episodios de Troya y de la vida de Eneas.

La iconografía referente a Troya en el arte clásico es, como puede suponerse, variadísima y numerosísima, con obras tan importantes como el frontón del templo de Egina (combate de griegos y troyanos) o el famosísimo grupo del Laoconte, hoy en el museo Vaticano. La enorme cantidad aún conservada de esculturas y pinturas (cerámica y frescos) -que, naturalmente, no vamos a mencionar aquí- nos habla del interés por señalar las victorias griegas y por exaltar a sus héroes, principalmente Aquiles, Ajax y Ulises, quienes más contribuyeron, con su valor o con su ingenio, a la caída de Troya.

Entre los personajes troyanos cuyo valor y nobleza se señalan también, los más representados son Héctor, destacado por su valor, y Paris, representado sobre todo, en el famoso episodio del juicio que lleva su nombre.

En cuanto a Eneas, su iconografía se encuentra, como es lógico, en las obras romanas.

Cada ciclo mitológico de los examinados hasta ahora tenía un motivo especial que justificaba su supervivencia durante la Edad Media, así en Hércules era su asimilación al cristianismo como representante de la virtud, y en Perseo su catasterismo, por lo que se le incluía en los estudios astronómicos y astrológicos. El ciclo de Troya debe su supervivencia a las crónicas medievales que consideraron históricos sus relatos, y a sus personajes antecesores directos de los fundadores de algunos reinos europeos.

Ya en tiempos clásicos se había escrito la Eneida precisamente para ensalzar al héroe troyano de quien había salido la estirpe romana de los julios. A partir de este ejemplo, y durante la Edad Media, varios escritores trataron de buscar, igual que Virgilio, antecedentes mitológicos para sus respectivas historias locales y la mayoría los encontró entre los personajes que intervinieron en la guerra de Troya.

La visión que la Edad Media tuvo del ciclo de Troya no fue, naturalmente, la traducción o la versión original de las obras de la literatura clásica, sino compendios de historias sobre la guerra de Troya hechos de múltiples fuentes clásicas y altomedievales.

Durante la Edad Media se encuentran menciones aisladas de personajes y hechos de Troya que demuestran el conocimiento que se había conservado de ellos.

Este conocimiento venía no por las obras clásicas mencionadas anteriormente, sino, principalmente, por dos

obras del siglo I después de Cristo, conocidas a través de versiones latinas de los siglos IV y VI, Ephemeris de bello Troiano y De excidio Troiae, obras atribuidas a dos supuestos testigos directos de los hechos, llamados respectivamente, Dictis el cretense y Dares el frigio.

Estos autores, cuya falsedad no se descubrió hasta el siglo XVIII, fueron la fuente principal que inspiró la obra clave que determinaría la visión medieval sobre la guerra de Troya y que influyó también en la época que a nosotros nos interesa. Nos referimos al famoso Roman de Troie, de Benoît de Sainte Maure, escrito hacia 1160.

El poema de Benoît es fundamental para conocer la visión que de los hechos de Troya tuvo la Edad Media.

El Roman de Troie enlaza algunas epopeyas famosas de la mitología clásica con la de Troya propiamente dicha. Comienza con la expedición de los Argonautas y la primera destrucción de Troya por Hércules que se lleva a Hesione, hija del rey Laomedonte. Príamo, heredero de Laomedonte, envía a su hijo Antenor a recuperar a Hesione y la mala acogida de los griegos a su hijo provoca la ira de Príamo y el posterior viaje de Paris a Grecia. En éste, Paris ve a Helena y decide raptarla. Sigue el relato de la guerra de Troya propiamente dicha y el regreso de los griegos a sus países de origen (2).

El giro fundamental que Benoît da a los relatos clásicos es que la epopeya pasa, de ensalzar a los griegos, a ensalzar a los troyanos, y la caída final de Troya se explica únicamente por la traición de Antenor y Eneas.



En realidad, este cambio de visión había sido ya iniciado por la Eneida, que ensalzaba al héroe troyano y no a los griegos. Esta postura favorecía el orgullo de aquellos pueblos europeos que se consideraban descendientes de personajes troyanos; primeramente los franceses, que desde tiempos merovingios decían descender del troyano Franco y después del mismo Héctor; también los británicos, descendientes de Brutus, héroe troyano, e igualmente otros pueblos nórdicos, por lo que se extendió la fama del Roman considerándolo una especie de poema nacional para Europa, como la Eneida lo había sido para Roma.

Todo esto explica el éxito de la obra de Sainte Maure y su difusión por Europa.

De la obra de Sainte Maure se derivan, más o menos, todas las medievales escritas sobre el tema de Troya, y entre ellas destaca por su importancia, la Historia destructionis Troiae, del italiano Guido de Colonna.

Esta obra, escrita en 1287, divulgó -añadiéndole citas clásicas- el texto de Benoît y tuvo mayor influencia que su original, ya que su texto latino estaba al alcance de un mayor número de lectores.

Así pues, podemos decir que la historia de Troya se consideró, durante la Edad Media, como un canto a las hazañas troyanas especialmente, lo que explica la mayor fama de Héctor sobre Aquiles y la presencia de héroes troyanos en la historia de varios pueblos europeos.

Finalmente, y dado que nuestro interés no se dirige a obras medievales sino renacentistas, es preciso citar,

dentro de la literatura sobre Troya, dos obras más próximas a nuestra época, la de Jean Le Maire de Belges, Illustration des Gaules et singularités de Troie, con nuevas genealogías troyanas para países europeos y, sobre todo, el Recueil des histoires de Troyes, de Lefevre, obra de 1464 que recoge, no sólo lo contado por Benoit y Guido, sino también las noticias de distintas obras clásicas y medievales sobre mitología. La obra de Lefèvre, que ya hemos visto en el capítulo de Hércules, es especialmente importante para España, como veremos más tarde, y nos va a servir para abrir el período del Renacimiento.

En cuanto al tema específico de Eneas, a éste se le conoce principalmente por su traición a Troya que se considera histórica frente a la "ficción poética" de Virgilio. ( 3)

La consulta de estas obras medievales es imprescindible para entender la iconografía artística sobre Troya.

Entre las obras de arte medievales dedicadas a Troya hay que citar, en primer lugar, las series de miniaturas incluidas en los manuscritos y copias de Benoit y Guido. En estos casos, las pinturas son, lógicamente, ilustración de los hechos narrados en el texto, pero sirven, bien para fijar la iconografía ya famosa desde tiempos clásicos -por ejemplo el juicio de Paris- bien para establecer una nueva -despedida de Briseida y Troilo por ejemplo-.

De las historias de Troya ilustradas con miniaturas se conocen varios ejemplares de primera calidad y uno de ellos se conserva en España: el manuscrito 17805 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Corresponde a la obra de Guido

"

de Colonna y tiene 81 miniaturas realizadas por un artista veneciano del trecento. El manuscrito está en España desde el siglo XVI por lo menos, y es una de las obras de mayor calidad. Ha sido estudiado por Buchthal ( 4 ).

En cuanto a pintura de mayor extensión, lo más importante es la serie de frescos de Lo Steri de Palermo (1380) realizados según el texto de Colonna.

Los tapices, como hemos visto ya, fueron muy importantes para la difusión de la iconografía de tema profano y basta con examinar la antigua relación hecha por Roblot-Delondre, para comprobar la importancia que tuvo en ellos el tema de Troya ( 5 ).

A veces se representa particularmente la historia de Héctor, sobre todo en obras del siglo XIV encargadas o relacionadas con la casa real francesa que se consideraba sucesora del héroe troyano ( 6 ). En otras ocasiones, se trata del sitio, conquista, guerra o historia de Troya, en los siglos XV y XVI, entonces con mayor intervención de los flamencos que, conociendo la obra de Lefevre, se habían interesado más por las historias de Ilión.

#### Antecedentes en España

En España existen, como en el resto de Europa, menciones antiguas de personajes troyanos, por ejemplo las inscripciones latinas de Oña, del siglo XI, en que se menciona a Héctor, París y Aquiles, o el texto castellano de los Anales Toledanos, de 1219, en que se dice que Toledo fue fundada por dos descendientes de troyanos (7), siguiendo en ésto la tendencia ya vista en otros pueblos.

Sin embargo, las primeras obras literarias sobre Troya corresponden al siglo XIII. Concretamente, en el Libro de Alexandre, al llegar Alejandro con sus tropas ante Troya, se recuerda la suerte que corrió la ciudad con un relato bastante extenso de su historia, incluso con mención de Homero, y, para realzar más la epopeya, en las pinturas de la tienda de Alejandro, se ven representados también los episodios más famosos del ciclo troyano. (8)

En las obras de historia de Alfonso X se recoge también la famosa narración. En la Primera Crónica General, se mencionan numerosas veces, personajes y relatos del ciclo y se da amplia cabida a la historia de Dido y Eneas (9).

Finalmente, ya en el siglo XIV, se conocen en España las primeras obras dedicadas exclusivamente a la historia de Troya, (10) y que se derivan del poema de Sainte Maure

"

(Crónica Troyana mandada hacer por Alfonso XI y versiones posteriores en castellano y gallego), de Colonna (traducción castellana de 1350 y catalana de 1374), o de ambas (Leomarte. Sumas de Historia Troyana).

Esta última es la que más nos interesa por derivarse de ella todas las ediciones castellanas impresas en el Renacimiento, así como los romances y comedias. (11)

Estas Sumas de Historia Troyana, en las que aparece el nombre de Leomarte citado como el de un célebre historiador autor de ellas, se escribieron hacia 1350 y en ellas se reunió todo el material referente a Troya, sacado de obras muy diversas, y se amplió el relato con historias de la Biblia, de obras romanas y medievales.

Por el estudio hecho sobre sus fuentes (12), se ha llegado a la conclusión de que el autor usó como tales, las historias de Alfonso X (de las que tomó también las referencias a la Biblia y a obras clásicas, por ejemplo Ovidio, Virgilio y Homero) y otras obras medievales como la Historia Regnum Britannicum, de Godofredo de Monmouth, el Roman de Troie, de Benoit de Sainte Maure y la Historia destructionis Troiae, de Guido de Colonna. (

Con todo ello elaboró su larga Historia Troyana que incluye desde la historia de Noé y el nacimiento de Júpiter, hasta la historia de Eneas y su hijo Bruto poblador de Inglaterra. Además del de Troya, consta de varios relatos mitológicos tales como la historia del rey Midas, la de Edipo, Procne y Filomena, y, naturalmente, una extensísima narración de la vida y hazañas de Hércules, que se consideraba el héroe nacional de España y el fundador de

muchas de sus ciudades, las cuales se enumeran también en la Historia Troyana de Leomarte.

Esta versión, como hemos dicho antes, es la que se imprimirá con el nombre de Crónica Troyana, desde finales del siglo XV, y por tanto, la que gozará de mayor difusión.

En lo que se refiere a la Eneida, ya hemos visto que su contenido estaba incorporado en parte, en las Crónicas de Alfonso X quien lo tomó a su vez, no de Virgilio sino de Ovidio (Heroidas) y de la Historia Romanorum del arzobispo Rodrigo de Toledo ( 13) y también de la Historia de Troya atribuida a Leomarte. En ellas aparece Eneas con el papel de traidor a Troya que le dio la Edad Media, a través del texto de Dares y Dictis. ( 14)

Es en el siglo XV cuando se realiza la primera versión castellana de la obra de Virgilio. La tarea de traducirla al castellano fue hecha por Enrique de Villena, a petición de Juan II de Aragón, dado que hasta entonces solo existía una versión en catalán y otra en italiano ( 15).

Por esta misma fecha, en la corte de Castilla se comienza también a traducir la Iliada, no directamente del griego sino a través del resumen latino hecho por Ausonio ( 16). La traducción la lleva a cabo el gran latinista Juan de Mena, y su versión, aunque resumida, nos indica, al menos, un interés por conocer la literatura griega. El Omero romançado de Mena se imprime en Valladolid en 1519. (17 )

Finalmente, recordemos que a esta misma época corresponde la obra de Alonso de Madrigal Sobre Eusebio, que tanta importancia tiene dentro del campo de tratados mitológicos

cos en España. Las menciones de la historia de Troya y de algunos de sus personajes están repartidas en las partes primera, tercera y cuarta de la obra, aunque son aisladas y no se hace en ellas una relación prolija del sitio y destrucción de Troya por los griegos.

En la primera parte se hace un largo elogio de la Ilfada y Homero, lo que es más notorio en la fecha tan temprana de la obra (recordemos que aunque impresa en 1506 hubo de escribirse antes de 1455 fecha de la muerte de Alonso de Madrigal). El elogio dice así: "este (Homero) fue muy famoso entre los autores griegos e lo que mas es: el dio fama a todos los otros, ca oy estovieran escondidos en las grandes tinieblas de olvidança Achilles, Ulixes, Agamenon, Diomedes, Menelao e todos los principes griegos si la Yliada de omero con maravillosa eloquencia allende de la mesura no los esclareciera. Por lo qual Omero no solo por famoso devio ser puesto mas avn por mas famoso de los famosos e esclarecido sobre todos los esclarecidos" (18).

En la tercera parte se mencionan episodios sueltos de la historia, como la llegada de las Amazonas y de Menón en socorro de los troyanos y la historia de Agamenón.

En la cuarta, se refiere la primera destrucción de Troya por Hércules tras el episodio de Hesione, y nada más.

Todo esto en lo que se refiere a los textos que transmitieron las noticias sobre la guerra de Troya. Ahora, vol vemos un poco la vista a la iconograffa que, sobre el mismo tema, nos ofrecen las obras de arte.

Para conocer la iconograffa de Troya que en esta épo

ca medieval se da en España, es necesario, primero, estudiar los códices ilustrados de las obras sobre Troya.

Entre los manuscritos ilustrados es muy conocido el de la biblioteca de El Escorial (hI6) correspondiente a una traducción de Sainte Maure, realizada por orden de Alfonso XI, en 1350, e ilustrado con 70 miniaturas de estilo similar a las de las Cantigas de Alfonso X. (19). En ellas aparece ya la siempre famosa escena de la introducción en la ciudad del caballo que ocasionó la perdición de Troya; como en el texto se hace mención del viaje de Eneas, algunas de las miniaturas hacen referencia a sus aventuras y aparece así, quizás, la iconografía más antigua que sobre Troya y Eneas tenemos en el arte español.

También está iluminado el códice que contiene la Historia Troyana, en castellano y gallego, perteneciente a la segunda mitad del siglo XIV, hoy en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Aunque algunas de sus miniaturas no se llegaron a realizar, sí lo fueron siete en color, y cuatro dibujos a tinta negra, con representaciones del sitio de Troya. (20)

Pero, además de la iconografía empleada en la ilustración de los textos correspondientes, las imágenes de la historia de Troya pudieron verse, en España, a través de los tapices importados, que, como tantas veces hemos visto, servían para introducir y divulgar, en nuestro país, una iconografía profana.

Los tapices más antiguos, conservados con esta iconografía, corresponden ya al siglo XV. La serie más famosa quizá es la que se encuentra actualmente en la catedral



de Zamora, de finales del siglo XV (21). En un principio se componía de once tapices de los que han quedado solo cuatro, que representan las siguientes escenas: expedición de los troyanos a Grecia y rapto de Helena, Aquiles se retira de la guerra, Muerte de Troilo por Aquiles y de éste por Paris, y Destrucción de Troya. Las escenas están explicadas, en francés y latín, en los textos que las enmarcan a modo de franjas, por la parte superior e inferior y cuyo contenido corresponde a la visión medieval de la historia de Troya.

Parece ser sin embargo, que estos tapices no se hicieron por un deseo expresado desde España, sino que la ciudad de Brujas los ofreció en 1474 a Carlos el Temerario y en 1536 los heredó Carlos V de su padre (22). Se debe pues su realización al interés de la Casa de Borgoña por la historia de Troya.

También hubo en España otra serie de tapices relacionados con este tema (23), aunque solo indirectamente, pues la serie compuesta de tres paños, de los que sólo queda uno en la Seo de Zaragoza, trata en realidad de la leyenda de Bruto, el nieto de Eneas, fundador de Londres, según el relato de Geofrey de Monmouth. Se cree que la serie pudo ser hecha también para Carlos el Temerario que casó en 1468 con una princesa inglesa (24).

Así pues, el tema de Troya -si exceptuamos las miniaturas de los códices que contienen su historia- parece tuvo poca repercusión en el arte español durante la Edad Media.

Como ya hemos dicho repetidas veces, la ausencia de estudios sobre la iconografía profana en nuestro arte medieval, nos impide acudir a un estudio serio sobre el tema

que pueda servir de introducción al nuestro.

Al tratar más arriba de la literatura sobre Troya, decíamos que una obra importante para nosotros era el Recueil des histoires de Troyes, de Lefèvre, escrita en 1464. De esta obra, conocida también con el nombre de Roman du fort Hercules, ya hablamos a propósito de la relación de Hércules con la casa de Borgoña y con España ( 25 ).

La relación e influencia de España y Lefèvre es do  
ble.

Por un lado, Lefèvre, al componer su obra, donde jugaba papel tan importante Hércules, consultó obras españolas que influyeron en su texto. Por otro, el Recueil de Lefevre, una vez terminado, influyó en la historia española al unirse la casa real de Castilla y la ducal de Borgoña, como hemos visto a propósito de Hércules y Carlos V.

En efecto, al centrar Lefevre su interés en la historia de Hércules, fundador de la dinastía borgoñona, bus  
có datos sobre él en textos antiguos de distinta procedencia y entre las fuentes que Lefevre cita como consulta  
das para su obra, se encuentran unas "croniques d'espaigne", posiblemente las de Alfonso X, que hablan muy extensamente de las aventuras de Hércules en España ( 26 ). Así pues, las "crónicas de España" aportaron a Lefevre parte del con  
tenido de su obra y ésta influyó después, a través de la dinastía borgoñona, en el impulso que tomó la iconografía de Hércules en el arte español.

La obra de Lefevre tiene interés ahora también porque su publicación, y el uso y difusión que de ella hizo la

casa de Borgoña, contribuyeron a extender también el conocimiento de la historia de Troya e influyeron mucho en la iconografía artística de las obras salidas de Flandes que, especialmente en el caso de los tapices, divulgaron por Europa sus representaciones.

#### El ciclo de Troya en el siglo XVI

Las referencias a las obras del siglo XV nos sirven de pórtico para entrar en la iconografía de Troya en la pintura renacentista, donde experimenta el tema un aumento considerable de representaciones.

Si, en la época medieval, la iconografía se inspira-  
ba principalmente en la leyenda de Troya de Sainte Maure  
y Colonna, y las obras se localizaban preferentemente en  
países nórdicos (Francia y Países Bajos), en el siglo  
XVI veremos desplazarse el interés hacia los textos cl -  
sicos, con una atención crecida hacia los personajes grie-  
gos (por ejemplo la historia de Aquiles cuyas representa-  
ciones son muy numerosas) y hacia los episodios de la  
Eneida, a medida que aumentan las ediciones de la obra  
de Virgilio. La iconografía se desarrolla más, ahora, en  
obras italianas.

En el siglo XVI, en pleno auge de la imprenta, es  
más fácil el contacto directo con los textos que sirven  
de base a las distintas representaciones.

Aunque con clara preponderancia de la pintura, como  
veremos seguidamente, no hay que olvidar una serie de ob-  
jetos, que, como las plaquetas, esmaltes, grabados y ta-

pices, son también interesantes para ver el desarrollo, en el arte, de un tema determinado y que proliferan, más que nunca, en el Renacimiento.

Las plaquetas son quizás, las primeras obras que nos muestran la iconografía sobre Troya y la Eneida en su forma renacentista. Ya desde el siglo XV, artistas florentinos y del norte de Italia, principalmente, representaron en estas pequeñas obras temas de la historia de Troya, tales como el sacrificio de Ifigenia (V. Belli), el robo del Palladium (Nicola Florentino), Helena reina de Grecia (artista del norte de Italia), Vulcano forjando las armas de Aquiles (Giovanni delle Corniole) y sobre todo, el juicio de Paris, el tema más repetido (V. Belli en varias ocasiones y otros artistas de escuela florentina principalmente) (27), así como de la Eneida, tales como Vulcano forjando las armas de Eneas (Meliori y escuela de Padua), descenso de Eneas a los infiernos (maestro de la historia de Orfeo) Eneas pasando la laguna Estigia (Giovanni delle Corniole), y muerte de Dido (Riccio). (28)

En estas obras, aún tempranas, observamos una característica importante para el desarrollo de la iconografía que estudiamos: el motivo representado en algunas de las plaquetas referentes a Eneas, deriva directamente de los textos de Virgilio, muy divulgados por entonces, y no de las leyendas medievales sobre el tema.

Esto será, por otra parte, una de las constantes de toda la iconografía del Renacimiento, las obras italianas

desarrollan principalmente la historia de Eneas, según la cuenta Virgilio, es decir, la epopeya del héroe antecesor de Roma y no la historia del troyano traidor a su patria, que refiere la leyenda medieval (29).

La iconografía puede seguirse igualmente en las obras de esmalte, sobre todo de artistas franceses del XVI (30), en los tapices y grabados -estos últimos los veremos al tratar de las ediciones de los textos que sirvieron de base- sin embargo, desde el punto de vista de nuestro trabajo, interesa especialmente revisar la iconografía en la pintura.

La pintura renacentista representa también, desde principios del siglo XV, todas las historias relativas al ciclo troyano y a la Eneida. Aparecen representaciones en los "cassoni" florentinos del quattrocento y siguen hasta las pinturas venecianas de finales del XVI. Entre los artistas figuran los nombres de los pintores más famosos del Renacimiento (Giorgione, Primaticcio, Ghirlandaio, Signorelli, Mantegna, y Nicolò dell'Abate (31).

Entre los episodios de Troya, el más representado es el juicio de Paris, tema que parece haber sido favorito desde los tiempos clásicos, seguido del rapto de Helena y la caída de Troya con la huida de Eneas (32). Entre los temas específicos de la Eneida tenemos las representaciones del desembarco de los troyanos en Libia y el descenso de Eneas a los infiernos.

Estos temas, con poca variación, predominaron también en la pintura barroca (33).

En España, ya hemos visto que la literatura medieval muestra un interés considerable por el tema troyano,

conocido a través de las versiones medievales, aunque este mismo interés no aparece reflejado en las obras de arte. Durante el siglo XVI, el fenómeno es muy parecido y así, mientras la literatura tiene un gran número de obras que tratan de este tema, el arte no.

Para dar una idea del interés ejercido por este tema en la literatura española del siglo XVI, bastará recordar que sobre Troya escribieron, en prosa y en verso, autores como Fernando de Herrera, Arguijo, Hernando de Acuña, Juan de la Cueva, Romero de Cepeda, Pérez de Hita, y otro tanto puede decirse de la Eneida (34).

El arte por el contrario, no recibió el tema con igual interés y apenas pueden señalarse obras españolas del siglo XVI en que se encuentren representaciones del famoso ciclo helénico (35) y es chocante que, incluso entre las pinturas mitológicas del Viso, no se dedique ninguna al tema de Troya y la única materia afín sea la historia de Ulises, representada en una sala entera, pero dedicada exclusivamente a las aventuras narradas en la Odisea, sin episodio alguno de de la guerra de Troya (36).

La única pintura española del tema de Troya conocida hasta ahora es un Juicio de Paris, del museo de Udine (Italia), atribuido recientemente a Juan de Juanes (37) y que en el caso de ser efectivamente obra suya sería además, la única pintura mitológica conocida del pintor.

Sin embargo, la historia de Aquiles -Polixena inmola da sobre la tumba de Aquiles- aparece en un tapiz del siglo XVI, de la serie de seis "poesías" que figura en la colección comprada por Felipe II (38) y a la hora de elegir los héroes más famosos de la Antigüedad, para representarlos en la galera real de Lepanto, se elige a Eneas como uno de los principales y así aparece en la

arrumbada de la nave (39).

También hay una serie de obras en las que aparece la iconografía de Troya y que por ser de gran difusión en el siglo XVII es preciso examinar aunque sea brevemente.

Nos referimos a las obras impresas sobre Troya y la Eneida, importantes tanto por su texto como por sus grabados.

Respecto a la primera, hay una serie de ediciones, impresas en Toledo, Sevilla y Medina del Campo, durante el siglo XVI. Se conocen con el título de Crónica Troyana de Guido de Colonna. La versión española está a cargo de Pero Núñez Delgado. El texto, en realidad, es el de Leomarte, Sumas de Historia Troyana, es decir, el de Guido ampliado con otras fuentes e incluidas las españolas.

Estas ediciones transmitieron la versión medieval del tema, favorable a los troyanos y desfavorable a los griegos y a Eneas, esto último hasta un punto tal que, conocida ya ampliamente la Eneida de Virgilio, el traductor español pone una nota al final de la obra para rebatir precisamente, la versión romana por falsa (40)'

En cuanto a la imagen, las ediciones españolas consustanciadas (41), sólo cuentan, como ilustración, con una viñeta en la portada, generalmente una escena de lucha o el cerco de una ciudad.

Respecto a la segunda obra citada -Eneida- sus ediciones son más numerosas que las de la Crónica (42). Se imprimen, durante el siglo XVI, la traducción de Grego-



rio Hernández de Velasco, y ésto tanto en las ediciones realizadas en España como en las de Amberes; ninguna de ellas cuenta con ilustraciones (43).

En cambio sí es rica la iconografía representada en las Metamorfosis, libros XII y XIII.

Según hemos indicado en capítulos anteriores, en estas ediciones hay dos tipos de ilustración, uno, que incluye una viñeta por libro, y otro que incluye varias.

En el primer caso todas las ediciones eligen, para el libro XII, la escena del sacrificio en Aulis, cuando los griegos están ante el altar y una serpiente devora el nido de pájaros, y para el libro XIII, el discurso hecho por Ajax y Ulises ante la asamblea griega para conseguir las armas de Aquiles.

En el segundo caso se incluyen también las escenas anteriores, al comienzo de los libros XII y XIII, pero se añaden otras, entre ellas las más repetidas son la lucha de guerreros, Venus pidiendo a Vulcano las armas para Aquiles, la muerte de Ajax, y Eneas huyendo con su padre.

Otro lugar donde aparece frecuentemente las imágenes de la historia troyana son los libros de emblemas que eligen, para sus ejemplos, escenas de aquella historia reproducidas en los grabados ilustrativos.

Así, desde el célebre Alciato que utilizó la educación de Aquiles para su emblema 145 y la salida de Eneas de Troya, para el 194 (44) y Bocchi que representa a Eneas con su hijo para el símbolo IX,<sup>(45)</sup> hasta los españoles

como Horozco, que toma como modelo el de Eneas y Anquises, sacado -ejemplo y grabado- de Alciato (46) y Hernando de Soto que utiliza el caballo de Troya, el incendio de la ciudad y el juicio de París como ejemplos de "industria", paciencia y amor respectivamente (47).

#### El ciclo de Troya en el siglo XVII

El siglo XVII va a ser muy prolijo en la representación de temas relacionados con el ciclo troyano.

Cronológicamente la primera serie de pinturas referentes a este tema, es la que pintó Vicente Carducho para el palacio de El Pardo.

En 1604 el incendio del palacio de El Pardo destruyó las cubiertas y techos de la planta principal, perdiéndose, según testimonios antiguos, gran cantidad de pinturas, tanto de lienzos colgados como de las realizadas en paredes y techos, de lo cual sólo se salvó la torre pintada por Becerra, como hemos visto en el capítulo correspondiente.

La reparación estuvo a cargo de Francisco de Mora quien hizo algunas reformas en cuanto a distribución de los aposentos (48).

Para decorar de nuevo las salas del palacio se llamó a buen número de pintores que representaron escenas religiosas y profanas, muchas de estas últimas dedicadas

a historias de la mitología.

Por lo que a este capítulo de Troya se refiere, nos limitaremos exclusivamente a las pinturas que representaban la historia de Aquiles.

Todo lo que sabemos sobre las mismas se limita, ca sí únicamente, a las noticias que sobre ellas nos han de jado testimonios antiguos y, dado que las descripciones no son minuciosas, poco podemos precisar sobre dichas pinturas.

Sabemos que Felipe III encargó a Bartolomé Carducho la pintura de la galería del Mediodía, del cuarto del Rey, en que había de representar las hazañas de Carlos V y que, una vez hecha la traza y los estucos de la bóveda, y antes de iniciar las historias del emperador, murió el pintor por lo que el encargo pasó a su hermano Vicente "a quien mandaron (mudando el primer intento) pintar la crianza, vida y hazañas de Aquiles, como lo hizo" (49). Estas son las únicas noticias que nos da el propio autor de las pinturas. A partir de él, las noticias no son más detalladas, así por ejemplo, Palomino se limitó a repetir lo dicho por Carducho y Ponz no fue mucho más ex plicito en su descripción del palacio de El Pardo: "La galería del cuarto del Rey, ó sala de besamanos, la tra zó y empezó Bartolomé Carducho; pero habiendo fallecido, la continuó y acabó Vicente su hermano, expresando en ella la crianza, educación y hazañas de Aquiles, con varios héroes del tiempo troyano en los compartimentos" (50).

Después de esto sólo se ha averiguado que las pin

turas fueron tasadas por Juan de Tapia y Lorenzo de Aguirre el 11-8-1612, en 124.818 reales, y retasadas por Pedro Horfelin de Poulitiers, en 70.900, y de nuevo por Horfelin, Francisco Esteban pintor y Alonso Verdejo escultor, en 134.794 reales, el 26-6-1615. (51 ).

Así pues, sabemos que el ciclo de Aquiles fue pintado por Vicente Carducho, por encargo de Felipe III en 1609, cuando le dio el nombramiento de pintor del Rey ( 52) y terminado antes de agosto de 1612, en que se hace la tasa del trabajo.

Ciertamente todos estos datos no son los más interesantes para un estudio iconográfico de las pinturas, pero, afortunadamente, tenemos otros testimonios más valiosos.

Ya Pacheco, comentando el uso de dibujos preparatorios por los pintores, decía que Bartolomé y Vicente Carducho los usaban: "Y dellos y del natural se valían en sus obras, como yo lo he visto" (53 ) y gracias a esta costumbre, podemos tener nosotros un conocimiento directo de algunas de las imágenes que sobre el ciclo de Aquiles se representaron en el Pardo.

Entre los dibujos conservados de Carducho hay algunos que pertenecen a la historia de Aquiles y que pueden ayudar a reconstruir la serie perdida.

Uno de ellos está en la colección Alcubierre de Madrid, representa a un guerrero de la antigüedad inclinado ante el trono de otro personaje que lo levanta, mientras otro grupo numeroso de guerreros contemplan la esce

na desde el lado opuesto, al fondo y en la parte central se ve un puerto con algunos barcos. Al pie del mismo dibujo, y en letra del siglo XVII, se ha escrito la siguiente leyenda: "Llega Aquiles al puerto de Aulis dondestavan los Reies y toda l'armada de los griegos se detine/ mucho tiempo por falta de viento declara Chalcos el adivino que lo causava Diana por averle muerto Ag.../ en el bosque de diana una çierva sagrada y que no çessaria la ira si primero Agamenon no sacrificava/ a Diana a su ija Iphigenia donçella ermosissima que quedava en argos envio por ella.../ ziendo que la queria casar con Achilles". Con letra distinta y de fecha posterior, dice: "Julio Romano fec.", sin embargo ha sido reconocido como obra de Vicente Carducho para las historias de Aquiles de El Pardo y compañero de los que comentamos a continuación (54).

Otros dos dibujos pertenecen a la colección de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El primero (Barcia 8438) tiene forma de medio punto y representa el momento en que Aquiles disfrazado entre las hijas de Licomedes, se descubre a sí mismo al elegir la espada entre todas las riquezas que les ofrecen los fingidos mercaderes. El dibujo está catalogada como anónimo italiano del siglo XVIII y solo muy recientemente ha sido restituído a su verdadero autor Vicente Carducho (55).

El segundo dibujo (Barcia 7278) tiene forma irregular y representa a un guerrero inclinado ante otro que per

manece sentado escuchando. El dibujo, atribuido a Bartolomé Carducho con letra del siglo XIX, se ha incorporado a la obra de Vicente recientemente también y se ha supuesto fuese igualmente para un episodio de la historia de Aquiles (56).

Finalmente otros dos dibujos pertenecen a la colección de la Academia de San Fernando de Madrid.

Uno proviene de la colección real del palacio de El Pardo. Está enmarcada en forma de semicírculo y representa la despedida de un guerrero y una dama en medio de un grupo de personajes, algunos de ellos señalando hacia el mar. La escena se describió como "despedida de Héctor" , "Dido y Eneas", y recientemente como "Aquiles y Briseida" al saberse perteneciente al ciclo de El Pardo (57).

El último de todos, que se ha atribuido a distintas manos parece ser de Vicente Carducho (58) y representa un combate entre guerreros de la antigüedad y puede corresponder igualmente a una escena de la serie de Aquiles.

Según el plano del palacio firmado por Gómez de Mora (59), la galería del Mediodía, del cuarto del Rey, era una habitación rectangular, que ocupaba más de la mitad de la fachada meridional del palacio y que, después de la reforma de Francisco de Mora, quedó iluminada con seis huecos al exterior. La gran sala, llamada "galería para comer" en el plano, y de besamanos por Ponz (60), tiene tres huecos de comunicación interior

con otras habitaciones, uno en cada lado menor, para la sala de audiencias y el dormitorio del rey respectivamente, y otro, en el lado mayor, para la sala de retratos, también llamada sala de vestir del rey.

Esta galería fue la más dañada por el incendio de 1604 (61) y reconstruida por Francisco de Mora, debió quedar cubierta con una bóveda de medio cañón rebajado, con lunetos, según las indicaciones del propio Mora: "La galería que mira al camino de Madrid y hera corredor. Boveda pintada al fresco con sus lunetos y refajados y muchos ventanas como se ve en las trazas..." (62).

Las pinturas de Carducho -realizadas indudablemente al fresco, como indica el mismo documento para esta y otras salas (63)- se hicieron sólo para el techo de esta galería pues, según indica Ponz: "en las paredes solo se ponen tapices" (64), y habrían de desarrollar la historia de Aquiles, en una serie de compartimentos, rectangulares los correspondientes a la bóveda, y triangulares y semicirculares, los correspondientes a los lunetos, cuyo conjunto, a juzgar por el número de huecos al exterior marcados en el plano, debía estar dividido en doce tramos.

A este planteamiento de las bóvedas responden, en efecto, los dibujos de Carducho conservados pues, como hemos visto, son rectangulares y semicirculares.

Mucho más difícil es averiguar el repertorio iconográfico de la sala con las escasas noticias que poseemos.

Sabiendo que el techo de El Pardo se dedicaba a la



vida, crianza y hazañas de Aquiles, es de suponer que en él figurarían las escenas más representativas de su vida, sin duda su educación con el centauro Quirón, la lucha con Héctor con la muerte del troyano y quizás su propia muerte a manos de Paris y Apolo, sin descartar alguna otra escena relativa a otros héroes de la guerra de Troya, como veíamos indicaba Ponz (65).

Por los dibujos mencionados más arriba podemos reconstituir algunas de estas escenas.

La primera, siguiendo el orden cronológico de la vida de Aquiles, correspondería a uno de los dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, terminado en semicírculo por la parte superior. La escena representa el momento en que Ulises y Diomedes, fingiéndose mercaderes, ofrecen sus productos a las hijas de Licomedes, y Aquiles, vestido de mujer, elige la espada descubriendo así su verdadera personalidad; la acción de Aquiles es presenciada por el rey Licomedes en su trono y las hijas que rodean al héroe.

La segunda escena, -dibujo de la Academia de San Fernando, representa como motivo central la despedida de Aquiles y Deidamia. Según es sabido Aquiles, una vez descubierto, es convencido por Ulises para que les acompañe a Grecia y forme parte de la expedición contra Troya; Aquiles, para esto debía renunciar a su amor por Deidamia -de quien nacería su hijo Pirro- hija de Licomedes, con quien había convivido largo tiempo sin que sospechase nada el padre, debido al disfraz femenino de Aquiles (66).

La escena pues es el adiós de Aquiles y Deidamia. Aquiles va a partir en compañía de Ulises y Diomedes (personajes a la derecha señalando al mar) y Deidamia llora expresando su dolor, a su lado Licomedes -calmado tras las explicaciones de Aquiles- y unos personajes femeninos representando a sus otras hijas, antiguas compañeras de Aquiles también.

La tercera escena (dibujo de la colección Alcubierre), corresponde al saludo de Aquiles ante Agamenón. Este dibujo incluye un texto -ya copiado más arriba- seguramente de la mano del artista, que cuenta la llegada de Aquiles a Aulis y el comienzo de los hechos que ante cedan al sacrificio de Ifigenia.

El relato, según se lee en el dibujo de Carducho, se aproxima mucho al texto del libro XII de las Metamorfosis en la traducción italiana efectuada por Anguillara y editada numerosísimas veces en diversos sitios -París, Venecia y Lyon por ejemplo- a lo largo de los siglos XVI y XVII, libro muy común en las bibliotecas de aquella época.

En cuanto a las traducciones castellanas, la de Sánchez de Viana (Valladolid 1589), cuenta de pasada el episodio de Ifigenia, pero al final, en las "anotaciones" al libro XII, lo explica con más detalle y con palabras muy próximas a las escritas en el dibujo de Carducho: "Calcas respondió... que la yra de Diana los detenía, y que su enojo procedía de aver Agamenon muerto una cierva, que es tava dedicada a ella y que duraría este trabajo hasta que

le sacrificassen a Iphigenia hija del Rey Agamenon"... fue imbiado el sagaz Ulises por la virgen que fingiendo la queria casar su padre con Achilles engaño a su madre" (67).

En el inventario de los bienes de Vicente Carducho, realizado en 1638 y añadido a su testamento, aparecen precisamente dos ejemplares de las Metamorfosis, uno llamado simplemente "Obidio" valorado en 14 reales y otro, "Obidio de Anguilaria", tasado en 6 reales (68), por lo que es muy posible que el propio artista se valiera de estas obras como fuente literaria en la que inspirarse para la representación de la historia de Aquiles.

En cuanto a las palabras que habrían de identificar al autor -Julio Romano- no es preciso repetir lo equivocado de la atribución, basta con decir que la atribución está hecha con letra del siglo XIX.

De todo lo anterior se deduce, en cualquier caso, que la escena representada en el dibujo corresponde al momento en que se prepara la expedición contra Troya. Agamenón recibe en ese momento el homenaje de Aquiles, que se incorpora a la expedición, ante la mirada de los demás príncipes y caudillos griegos llegados con anterioridad; mientras tanto, la flota permanece inactiva en el puerto, por la ira de Diana, cuyo designio va a interpretar Calcante que será la figura que aparece a la derecha del dibujo, cerca del rey, vestido como sacerdote.

El cuarto dibujo que podría incorporarse a la serie de El Pardo es otro de los conservados en la Academia de San Fernando de Madrid. La escena representa un combate entre soldados de la antigüedad y, siendo original de Carducho, podría tratarse de alguna de las luchas de Aquiles

en la guerra de Troya.

El último dibujo mencionado, que puede pertenecer igualmente a la serie de Aquiles de Carducho, es también de la Biblioteca Nacional de Madrid y representa a un soldado rindiendo homenaje a otro que está sentado en un trono. La escena puede tener muy diversas interpretaciones; quizás se trate de la presentación ante Agamenón de algún otro caudillo griego o de algún emisario con noticias de Troya, ya que la escena es difícil de precisar.

Finalmente, una noticia marginal viene a indicarnos otro de los episodios representados en el techo de la galería de El Pardo.

En 1613 se ha hado una descripción, en verso, del convento de franciscanos de El Pardo, en la que se incluye una somera descripción del palacio. Los versos, de autor desconocido, se han conservado manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid (69).

El poeta, después de alabar el aspecto exterior del palacio, no describe la decoración interior del mismo, a base de tapices en las paredes -los famosos tapices flamencos de la colección Real- y pinturas en los techos, como señaló Ponz más tarde (70).

Sobre los primeros dice el poema:

"Son los hermosos tapices  
de sus blancos aposentos  
efectos maravillosos  
de los pintores flamencos" (71)

En cuanto a las pinturas, habla de su distribución, dividida la bóveda en compartimentos y enmarcado cada uno de

éstos por molduras de estucos y dorados:

"Las bóvedas ingeniosas  
de sus riquísimos techos  
son labores peregrinas  
de oro puro y blanco yeso.  
Entre unos estofados  
follajes y lazos bellos,  
hay cuadros que resucitan  
de Timantes el ingenio." (72)

De las historias representadas en los techos habla poco y se refiere solamente a las piezas principales del palacio:

"De aquel que dejó la capa  
en los brazos deshonestos  
de su lasciva señora  
en fe de su casto pecho.  
Está la Historia Sagrada,  
a quien le sirve de lienzo  
de una larga galería  
el rico y dorado techo." (73)

se refiere aquí, naturalmente, a la historia de José, pintada por Patricio Cajés en la galería de la Reina.

"Del inclito Emperador  
que de Hércules es esfuerzo;  
dejó atrás llevando el suyo  
al indio y bárbaro reino.  
Están pintadas al vivo  
en hermosísimos lienzos  
las victoriosas hazañas  
y los memorables hechos." (74)

estas estrofas se refieren a las hazañas de Carlos V, pintadas por Francisco López en la Sala de vestir, junto a la galería del Rey.

"Lo otro adorna y hermosea  
el desdichado suceso  
de aquella mujer que fue  
causa del troyano incendio." (75)

ahora habla del rapto de Helena, que debía estar representado en la tercera bóveda más importante del palacio:

la galería del Rey, pintada por Carducho. Esto hace suponer que el ciclo de Aquiles se refería más "in extenso" al ciclo troyano, como también daba a entender Ponz (76), incluyendo la escena del rapto que desencadenó la acción griega contra Troya.

Estas son todas las noticias que hemos reunido hasta ahora, sobre la Sala de Aquiles pintada por Carducho, en el palacio de El Pardo.

Así pues, el techo de la Galería del rey se hallaba decorado, como tantos otros palacios manieristas, a base de dividir el espacio total de la bóveda en pequeños espacios, enmarcados por estucos, representándose en cada uno de ellos, un episodio de la historia elegida. La parte central del techo se dividió en compartimentos rectangulares, con las escenas más importantes del ciclo y las partes laterales, en pequeños triángulos y semicírculos, espacios determinados por la forma de los lunetos.

Anteriormente a las de Carducho, se habían hecho en otros lugares pinturas con la historia de Aquiles.

Unas de las más famosas e interesantes para nosotros, por sus posibles conexiones con las españolas, son las de Giulio Romano, que abordó este tema en diferentes ocasiones. Así por ejemplo, en el apartamento de Troya, del palacio ducal de Mantua (1538-1539) se representaron muchas escenas del ciclo troyano, entre otras, el juicio de París, el rapto de Helena y el caballo de Troya (77). También hay grabados y dibujos de Giulio Romano sobre el tema de

Troya ( 78 ) y otras obras de su taller, como el cuadro de Quirón educando a Aquiles, en el palacio de Hampton Court.

Algo después se decoraron las salas del palacio de Fontainebleau, adonde fueron artistas italianos que conocían, y aprovecharon, los modelos de G. Romano.

En el palacio francés se representaron algunas escenas de la vida de Aquiles, por ejemplo, su educación por Quirón, pintura del Rosso en la galería de Francisco I ( 79 ), en que se muestra al centauro enseñando diversas artes al niño Aquiles; y Aquiles y Deidamia, realizado por Primaticcio, discípulo de Giulio Romano, para la cámara de San Luis. ( 80 )

También de italianos que trabajaron en Fontainebleau es la serie de Troya, hecha por Luca Penni y grabada por Mignon de 1543 a 1545, en la que se incluye el rapto de Helena y una escena del combate de Troya con Aquiles en su carro ( 81 ).

Hemos destacado estas pinturas porque coinciden en temas con los que Carducho pintó en El Pardo, aunque todos ellos son episodios suficientemente famosos como para no faltar en una serie de la vida de Aquiles. También conviene señalarlos porque muestran el interés que había en otros lugares por estos mismos asuntos, lo que nos ayudará a la interpretación de los mismos, y, finalmente, porque algunas de estas composiciones pudieron fácilmente ser conocidas de Carducho como veremos a continuación.

Posiblemente conocía algunas de estas representaciones de Aquiles a través de los grabados, de los que tenía una grandísima colección, aumentada seguramente al incorporar los de su hermano Bartolomé cuando este murió (82).

Entre las estampas y dibujos que se citan con nombre de autor en el inventario de sus bienes, no figura ninguno de estos pintores anteriormente citados pero sí figuran pinturas del Rosso, por ejemplo, "La Proserpina del Roso", tasada en 330 reales por Félix Castello y "La Cueva de la embidia del Roso" tasado en 150 reales (83). Como se recordará, su hermano Bartolomé fue también mercante de arte italiano en España (84), por lo que es fácil pudiera tener obras de este país.

Así pues, las imágenes plásticas, el modelo formal, le pudo venir sugerido a Carducho de algunas de estas obras italianas que probablemente conocía.

En cuanto a la idea que llevó a representar la historia de Aquiles en el palacio de El Pardo es algo más difícil de precisar.

La planta principal del palacio estaba dividida en cuarto del rey y cuarto de la reina, donde cada uno tenía sus habitaciones oficiales y privadas así como las de las personas a su servicio directo. Todas estas salas estaban decoradas con pinturas, de acuerdo con un programa iconográfico no muy fácil de averiguar puesto que no sólo se han perdido la mayoría de las pinturas del palacio, sino que ni siquiera sabemos lo que había representado en algunas de las salas.



No obstante, por noticias varias conservadas conocemos el nombre de los pintores que intervinieron en su decoración y lo que representaron en algunos casos.

En el cuarto del rey -que es el que a nosotros nos interesa ahora- sabemos lo que se pintó en tres de las habitaciones más importantes y situadas sucesivamente en la ruta del visitante.

La primera habitación que consideramos es la sala de Audiencias -la más pública de las del rey- a la que se pasaba desde la antecámara. En ella representó Eugenio Cajés el Juicio de Salomón recordando la prudencia y sabiduría del rey bíblico.

De la sala de Audiencias se pasaba a la galería del rey, de Mediodía, del Besamanos o galería para comer, como dice Mora en sus comentarios al plano de El Pardo, habitación semiprivada que se usaba para actos oficiales del rey y que estaba decorada con la historia de Aquiles, como hemos visto anteriormente.

Finalmente, de esta galería se pasaba, bien al dormitorio del rey, bien a otra sala llamada de los retratos o de vestir, y por tanto, de carácter mucho más privado, decorada con las victorias de Carlos V, pintadas por Francisco López y donde estaban colgados numerosos retratos de los antecesores y familiares del rey.

Dada la escasez de noticias que, como hemos visto, tenemos sobre las imágenes de la galería del rey, es un poco difícil hacer un buen estudio iconográfico de esta sala.

Para este tipo de estudios ayuda siempre el saber quien da el programa iconográfico, es decir, quien propor

ciona al artista el plan a seguir en la pintura. En este caso una noticia fortuita y agraciada nos da el nombre de tal persona.

En la relación hecha al rey por Jerónimo de Mora, para la tasación de las pinturas que había hecho en El Pardo, el artista apoyaba su valía en el conocimiento teórico y práctico que de la pintura tenía, señalando la diferencia entre él y otros pintores: "La Majestad del Rey nuestro Señor lo declaró, cuando por muerte de Juan de la Cruz y de Bartholomé Carducho, pareciéndole que los que habían de acabar sus obras no les darían el alma que á tales obras convenía, mandó que Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquellas galerías debían hacer; y así lo hizo, dándole á Carducho el orden de hacer lo que allí hizo, y á Francisco López, de la misma suerte; lo cual no se hizo conmigo, porque habiendo yo revuelto toda filosofía natural y moral, para celebrar, según la doctrina de los egipcios, griegos y latinos en un jeroglífico de jeroglíficos, las buenas virtudes de la cristianísima Reina y Señora nuestra Doña Margarita de Austria, que está en gloria; y habiéndole yo mostrado la traza y relación de ella, el Rey nuestro Señor, por mano de Francisco de Mora, maestro mayor de las obras en aquella ocasión, sin renovar me en el hecho ni en el escrito cosa alguna aprobó y dió por muy de su Real gusto mi trabajo." (85 ).

Estos datos fueron confirmados por Carducho -aunque sin mencionar el nombre de Valencia- en sus

Diálogos: "Sucedio en la ejecución de la obra Vicencio Carduchi... a quien mandaron... pintasen la crianza, vida y hazañas de Aquiles, como lo hizo." (86)

Así pues, el inspirador del programa de Carducho para la sala del rey fue, como en otros casos ya vistos, un humanista.

Pedro de Valencia había estudiado con el Brocense y Arias Montano en Salamanca, mantuvo relaciones de amistad muy estrechas con el Padre Sigüenza y en general con los humanistas más famosos de su tiempo, con Hortensio Paravicino, Góngora y los escritores del círculo sevillano (Arguijo, Francisco de Medina, Céspedes, Barahona de Soto, Luis del Alcázar) y apadrinó a Lorenzo Ramírez de Prado, el famoso erudito de la corte de Felipe IV. En cuanto a la pintura, él mismo la había practicado en su juventud (87).

Valencia fue también lector infatigable y frecuentaba las bibliotecas para conocer las últimas novedades. Era poseedor de una riquísima librería que se vio aumentada con la herencia de gran parte de los libros de Arias Montano.

De su espíritu abierto y ponderado dan buen cuenta sus escritos, por ejemplo el Discurso contra la ociosidad de 1608 (88) y el Discurso sobre brujas y cosas tocantes a magia, de 1610.

Naturalmente era buen conocedor del latín y griego, había traducido numerosas obras latinas y fragmentos de poetas griegos (Homero, Esquilo, etc.) y sus numerosas citas demuestran el conocimiento amplísimo que tenía de

los más importantes autores clásicos.

Su relación con los Carducho fue anterior al trabajo de El Pardo pues en 1604, escribía Valencia al P. Sigüenza para instarle el envío de una imagen de la Virgen, copiada por Carducho para su mujer. (89)

Fue después de esta fecha cuando Valencia dejó su retiro de Extremadura, donde había permanecido largos años dedicado al estudio, y aceptó, en 1607, el cargo de cronista oficial de Felipe III, pasando a residir a la Corte, donde murió en 1620 (90).

En el desempeño de este último cargo es cuando se le encomendó el programa para las pinturas del palacio de El Pardo, para lo que Valencia eligió entre otras, las historias de Aquiles comentadas más arriba.

Desgraciadamente no ha sido encontrado el inventario de su biblioteca (91) que podría decirnos con precisión cuales fueron las fuentes empleadas por el humanista, aunque dada la amplitud de sus conocimientos, recurriría sin duda a múltiples fuentes bien conocidas por él, como la Ilíada -de la que habla en sus escritos (92)- las Metamorfosis, Higino -cuyas obras constan en la biblioteca de Arias Montano heredada por Pedro de Valencia (93) - y Estacio, el autor que mejor cuenta la infancia de Aquiles.

De estos u otros textos extraería Pedro de Valen-

cia los ejemplos necesarios "para celebrar, según la doctrina de los egipcios, griegos y latinos en un jeroglífico de jeroglíficos, las buenas virtudes del cristianísimo Rey y Señor nuestro", diríamos nosotros aplicado a la pintura del cuarto del rey las palabras que Jerónimo de Mora<sup>usara</sup> para explicar el significado de lo que él había pintado en el cuarto de la reina.

La crianza de Aquiles ya había sido elegido por otros humanistas europeos para ejemplificar la educación del príncipe, como hemos visto en el libro de Alciato y también en el palacio de Fontainebleau.

El ejemplo de Alciato pesaba mucho a la hora de elaborar un programa iconográfico, sobre todo cuando se pretendía que éste fuese "un jeroglífico de jeroglíficos" y Pedro de Valencia lo completó con el ciclo entero del héroe.

Así pues podemos conocer con cierta aproximación, la intención que se siguió en la decoración de las tres habitaciones del palacio de El Pardo mencionadas: primero se señalaba la sabiduría del rey en el gobierno a través del legendario ejemplo de Salomón, esto en la habitación más pública y destinada a audiencias; después se indicaba el valor y las virtudes alcanzados por el rey y manifestados en los hechos y victorias concretos de Aquiles, esto en una habitación de carácter oficial pero más reservada; y finalmente se daba a conocer la gloriosa ascendencia del heredero de Carlos V en la parte más privada.

Se emplearon pues en El Pardo las tres fuentes

más usuales para la alegoría: la biblia, la mitología y la historia, manejadas sabiamente por Pedro de Valencia.

Las tres fuentes se emplearon sucesivamente, como indicando un escalonamiento según su importancia o su alcance: virtudes del rey que afectaban a todo el reino (buen gobierno, en parte pública), a la Corte (exaltación heroica de las cualidades y del papel que representaba el monarca español en ese momento histórico, en la parte oficial) y a la dinastía (valores heredados por la sucesión familiar, en la parte privada).

El mayor número de obras relacionadas con el tema de Troya, en el siglo XVII, se debe al pintor Juan de la Corte del que ciertamente se tienen pocas noticias ( 94 ).

Sabemos que el pintor era de origen flamenco aunque se instaló prontamente en la Corte española donde vivió hasta su muerte. En su producción abundan los temas profanos, gran parte de ellos dedicados a la mitología, lo que llama más poderosamente nuestra atención.

De las obras incluidas en su catálogo ( 95 ), las que se dedican al tema de Troya parecen estar agrupadas en ciclos como demuestra la semejanza de sus medidas, la relación existente entre las escenas representadas y la procedencia común del grupo.

El ciclo más numeroso es el que se conserva actualmente en la finca "El Retiro" de Torremolinos, en el mismo lugar en que los vio Ponz en el siglo XVIII ( 96 ). El conjunto lo forman ocho lienzos de 1,95 x 3,11 que representan seis escenas famosas de la historia de Troya (Juicio de Paris, Robo de Elena, Aquiles entre las hijas de

Licomedes, Combate de las Amazonas, una Batalla y el Incendio de Troya) y otras dos menos conocidas (Soldados ante el trono de una reina y Escena de banquete) pero obviamente relacionadas con las anteriores.

Estas dos últimas escenas, menos frecuentes y por tanto menos conocidas, pertenecen a la Eneida y se refieren a Dido, la famosa reina de Cartago que acoge a Eneas cuando éste naufraga en las costas africanas, según lo cuenta Virgilio (97).

Las dos escenas podrían indicar que el ciclo representado por De la Corte era la narración de la historia de Troya según la Eneida, es decir, tal y como la contó Eneas, a petición de Dido, durante el banquete que la reina le ofreció. No obstante, una revisión del texto virgiliano nos demuestra que en el ciclo del Retiro se narran más episodios de los contados por el poeta latino quien sólo indica los referentes a la destrucción de Troya, desde la construcción del caballo de madera hasta la huida de Eneas.

El ciclo pintado por De la Corte es mucho más extenso y reproduce en realidad ocho historias diferentes de Troya, desde el comienzo del conflicto, por el llamado Juicio de Paris, el momento en que el pastor entrega la manzana -enviada por la Discordia- a la diosa Venus quien le promete a cambio el amor de la mujer más hermosa (98). Esa mujer es Helena, esposa de Menelao, a quien Paris conoce en la primera expedición a Grecia y a quien rapta -segundo episodio representado por De la Corte- provocando con ello la ira de Menelao y la unión de todos los caudillos griegos para la acción contra Troya (99).

Para el éxito de la expedición griega contra Troya, el oráculo informa que es necesario el concurso de Aquiles, quien vive disfrazado de mujer entre las hijas del rey Licomedes, según el deseo de su madre Tetis. En su busca sa len Ulises y Diomedes quienes le descubren finalmente -tercera escena representada en Torremolinos- gracias a la astucia de Ulises que incluye entre los regalos ofrecidos a Licomedes para sus hijas, un arma, ante la cual Aqui les se delata ( 100 ).

Una vez incorporado Aquiles, la expedición griega sale hacia Troya y se desarrollan una serie de batallas de las cuales De la Corte elige la entrada de las amazonas en la guerra y el combate de dos caudillos en sus carros ( 101 ).

La larga guerra contra Ilión termina con la introducción del falso caballo lleno de soldados que toman e incendian la ciudad, de la cual sale, en el último momento, Eneas con su padre Anquises, su esposa Creusa y su hijo Ascanio -sexto lienzo del ciclo del Retiro- ( 102 ).

A continuación sigue la gloria de Troya en uno de sus descendientes, Eneas, antecesor de los fundadores de Roma y fundador de la estirpe cesárea; por ello la historia continúa con la presentación de Eneas y sus compañeros ante la reina Dido ( 103 ), - séptimo lienzo - y con el banquete que ésta ofrece a su llegada, durante el cual Eneas ha de relatar toda su historia y la de su patria ( 104 ).

Hasta aquí la identificación iconográfica de las imágenes pintadas por De la Corte, según nos permite el conocimiento de los textos clásicos y el manejo fluido que de

"



ellos tenemos en la actualidad, sin embargo, no eran éstas las condiciones que existían en el momento de su creación, ni podemos realizar un estudio como el que intentamos, sin una revisión más detallada y más profunda, de las imágenes simplemente identificadas hasta ahora.

Como se ha podido observar por los textos citados, no todas las representaciones pueden explicarse acudiendo a un mismo texto y no todos los textos pertenecen a autores igualmente conocidos en el siglo XVII; así la difusión de las Metamorfosis en la Edad Media -como hemos visto en otros capítulos- incrementada con la invención de la imprenta, no era la misma que la de la Iliada traducida por primera vez al castellano por Juan de Mena, desde un resumen latino, e impresa en Valladolid en 1519 (105).

Por otra parte, dado que desconocemos totalmente la situación y circunstancias en que se efectuó el encargo de la serie, y las condiciones en que se llevó a cabo su realización, no es posible averiguar, por este lado, lo que motivó la elección de estos episodios, inspiró a su autor o guió a su destinatario. No obstante, la experiencia que nos ha proporcionado el estudio de casos semejantes nos permite seguir más adelante.

La serie de Troya de Torremolinos es uno de los escasos y afortunados conjuntos artísticos españoles que se han conservado intactos en su lugar durante siglos. Lógicamente se puede pensar que su primer poseedor quiso tener en imágenes una serie de historias que por entonces eran famosas y no sólo en ambientes escogidos.

Los hechos de Troya eran célebres en el siglo XVII en España, más que por los textos clásicos por la Crónica Troyana medieval y por la literatura contemporánea que había resucitado su recuerdo; el teatro especialmente se volcó sobre los numerosos episodios del ciclo. Una y otro no estaban lejos de presentar una visión similar de los hechos, según veremos seguidamente.

Como ya indicábamos más arriba, el conocimiento que se transmitió sobre la gran epopeya griega se debió más que a los poemas de Homero y Virgilio a los relatos medievales de Ste. Maure y Guido, y en España a las Sumas de historia troyana atribuidas a Leomarte; esta última obra fue la fuente fidelísima de todas las Crónicas de Troya impresas en España durante los siglos XV y XVI y fuente principal para los romances y comedias de nuestro Siglo de Oro, que fueron los que realmente hicieron popular el tema de Troya (106)

El ciclo de Torremolinos puede seguirse bastante bien con la Crónica Troyana (Leomarte) en donde vienen relatados por el mismo orden el Juicio de Paris, el Robo de Helena, Aquiles, la guerra de Troya, el Incendio de la ciudad y el encuentro de Dido y Eneas, aunque también habría que tener en cuenta algunas obras de teatro de este mismo tema.

El primer cuadro representa el Juicio de Paris: en él abundan los personajes secundarios, genios, ninfas y sátiros; nos ofrece el momento en que el pastor Paris da la manzana de oro a Venus, situada entre Juno y Palas,

cada una debidamente identificada; junto a Paris aparece Mercurio y, sobre todos ellos, entre las ramas del árbol, dos sátiros; al fondo, en un claro del bosque, otros sátiros descansan escuchando la música que interpretan unas jóvenes.

El cuadro, además de la conocida historia de la fábula clásica, tiene muchos elementos que ayudan a interpretarlo más bien como una alegoría relacionada en muchos casos con una corriente medieval. Así por ejemplo, en la escena está presente Mercurio, que solo es mencionado en fuentes clásicas, pero Juno está representado con forma real, lo que nos recuerda que en las crónicas medievales se la llama reina Juno esposa del rey Júpiter.

Aunque el juicio de Paris es una de las escenas que tienen tradicionalmente más connotaciones sensuales, en el cuadro de Juan de la Corte se han introducido además otros personajes que nos dan la clave definitiva para interpretarlo como una alegoría moral. Los personajes en cuestión son los sátiros que, como es sabido, representan usualmente el aspecto bestial de la naturaleza y el aspecto carnal del amor humano y que aparecen aquí junto a ninfas e instrumentos musicales, alusión clara a este último aspecto (107), y junto a Paris, en el árbol, contemplando la entrega de la manzana, alusión también a la tradicional iconografía de la serpiente-demonio en la escena del primer pecado, facilitada precisamente por una manzana también. Esta última relación no es tan disparatada si tenemos en cuenta que en un auto sacramental contemporáneo, El robo de Elena y destrucción de Troya (108), Paris representa al demonio y la

manzana de la discordia a la manzana del paraíso (109).

Estilísticamente se ve sobre todo el arte de Juan de la Corte una gran influencia flamenca, nada raro si tenemos en cuenta que el pintor, además de nacer en Flandes, dice haber aprendido y trabajado allí durante muchos años (110).

Echando una ojeada a la pintura flamenca que pudo ser contemporánea a los años de su aprendizaje, encontramos en efecto, obras con características similares a las de nuestro pintor, especialmente en las de la escuela de Amberes.

El juicio de Paris de De la Corte puede considerarse formado de dos partes: un gran fondo de paisaje que ocupa realmente toda la superficie del cuadro, con figuras humanas y fantásticas, y en el cual tiene mucha importancia la representación de animales y naturaleza muerta -caracolas, conchas, etc.- que por sí solos denunciarían ya la influencia flamenca, y la escena mitológica propiamente dicha, que ocupa la parte derecha del cuadro, con figuras de tamaño lo suficientemente importante como para atraer la atención primordial del espectador. Esta misma forma de componer las escenas la encontramos en pintores flamencos contemporáneos a Juan de la Corte.

El primer antecedente de este tema está en la estampa de Marcantonio, según modelo de Rafael (B XIV 197) De él se toman las figuras secundarias de náyades y genios y el grupo principal formado por las tres diosas -aunque púdicamente vestidas por De la Corte- y Paris ofreciendo la man

zana a Venus, Mercurio detrás de él y un perro a sus pies. Pero también hay que tener en cuenta el Juicio de Van Balen, firmado por el autor en 1608 y actualmente en el museo Brukenthal de Sibiu, que puede decirse responde a un mismo gusto estético aunque no a una misma calidad plástica.

El segundo cuadro de la serie de Torremolinos es el robo de Elena. En primer plano vemos una barcaza en la que aparece la reina Elena transportada a la fuerza por un soldado. A su izquierda está Paris que dirige la barca hacia una gran galera que espera mar adentro. Un personaje curioso, que no falta en ninguna de estas representaciones de Juan de la Corte, es Hércules, cubierto con la piel de león y provisto de la clava y que, situado delante de Elena, defiende la proa del barco de los griegos que corren tras ella.

A la izquierda del lienzo, los soldados de Menelao acuden a socorrer a su reina. Más al fondo aparece un edificio circular de corte clásico, al estilo de como se representaban los templos antiguos, tomando como modelo el conocidísimo Panteón romano. Desde el pórtico del templo hasta la playa, soldados y personajes atacan o se lamentan por lo que están viendo.

Ninguno de estos elementos falta en las composiciones que se conocen de Juan de la Corte sobre el rapto de Elena.

Leomarte -también Ste. Maure y Colonna- cuenta como Paris llega al reino de Menelao mientras se celebran las

fiestas de Diana; Paris entra en el templo y ve en él a Elena de quien se enamora, inmediatamente sale y avisa a toda la flota para que esté preparada, luego rapta a Elena junto con los tesoros del templo (111).

Muy parecida es la escenificación del hecho en la obra contemporánea La manzana de la discordia y robo de Elena, de Guillén de Castro y Mira de Amescua, en la que Elena está también en el templo de Venus y al fondo se ve una galera hacia donde se dirige el grupo del rapto (112).

También esta obra de Juan de la Corte hay una nota clarísimamente medieval y es la presencia de Hércules en el hecho. Este personaje es totalmente extraño a las fuentes clásicas y sólo en la obras medievales aparece Hércules relacionado con la historia de Troya como cuentan tanto Ste. Maure como Guido -y naturalmente Leomarte-.

En Ste. Maure aparece Hércules relacionado con la primera destrucción de Troya. En Guido mucho más ampliamente al narrar durante varios capítulos la vida de Hércules, al que atribuye la destrucción de Troya y la muerte del rey Laomedón, padre de Príamo. Lo mismo puede decirse de Leomarte. Sin embargo en ninguna de estas obras figura Hércules como parte de la expedición que raptó a Elena. Tampoco aparece en las obras españolas del Siglo de Oro que hemos consultado y que frecuentemente se inspiran en fuentes medievales. No obstante, la presencia de Hércules en el rapto nos indica que la versión que se si-

que es favorable a los troyanos, por tanto medieval, puesto que el héroe lucha siempre a favor del Bien, como hemos visto ya.

El rapto de Elena ofrece, en cuanto a composición, analogías claras con algunas obras flamencas o italianas.

Juan de la Corte repite exactamente la misma composición para todas sus representaciones del rapto de Elena, seguramente siguiendo un grabado taliano que inspiró también a los artistas de Fontainebleau (113) y a otros muchos flamencos, como Franken II, contemporáneo de Juan de la Corte, cuyo rapto de Elena, del museo de Tours, fechado en 1629, está compuesto de la misma manera, con idénticos grupos compositivos aunque en posición invertida.

También hay un dibujo de este tema de Mateo Cock (British Museum cat. V Popham p.8 nº 1) compuesto a base de los mismos grupos fundamentales a escala más pequeña, de principios del siglo XVI (114).

El tercer cuadro del ciclo troyano que examinamos se refiere a la entrega de los regalos de Ulises a Aquiles y las hijas de Licomedes : joyas, un espejo y una espada que se apresura a elegir Aquiles descubriéndose con ello.

Este episodio está incluido también en la historia troyana medieval y era bastante popular en el siglo XVII gracias al Aquiles de Tirso, pieza teatral que se dedica enteramente a la historia del hijo de Tetis. Tirso, seguramente inspirado en la Achilleida de Estacio llevó la

historia al escenario y la obra teatral tiene momentos muy similares al representado en el cuadro de Juan de la Corte, hasta en pequeños detalles, por ejemplo, Tirso indica en sus anotaciones al acto tercero, que en el momento en que Aquiles vea las armas "toquen a guerra dentro caxas y clarines" (115), lo que hace exactamente el grupo de soldados colocados por De la Corte en la parte derecha del cuadro, detrás de la fuente monumental.

El tema de Aquiles entre las hijas de Licomedes es también frecuente en los pintores flamencos y porejemplo, el Aquiles de Franken II del mUseo Nacional de Praga, aunque no directamente realcionado con el de Juan de la Corte, muestra una influencia similar y tiene una nota iconográfica común a todos los pintores flamencos: Aquiles aparece siempre con una espada como arma ofrecida por Ulises, a pesar de que los textos examinados hasta ahora no mencionan nunca tal arma.

El lienzo siguiente de la serie de Torremolinos está dedicado a una de las batallas de la guerra de Troya.

La acción se ha situado no lejos de la puerta de ingreso a una ciudad. Los personajes principales son dos soldados que se enfrentan desde lo alto de sus carros, uno provisto de lanza y otro de espada. Seguramente se refiere a los dos máximos héroes de griegos y troyanos, Aquiles y Héctor, ambos capitanes de sus respectivas tropas. Las Metamorfosis, en el libro XII cuentan como Aquiles, subido en su carro, se abre paso a través de las tropas para encontrarse con Héctor a quien amenaza con su lanza (116).



Otro cuadro está dedicado al combate de las amazonas, quienes al mando de Penthesilea, acuden en socorro de los troyanos. Su reina lucha con Aquiles (personajes centrales del cuadro de Juan de la Corte) y finalmente muere a manos del griego. En la pintura de Torremolinos aparece también Hércules en la escena, luchando de nuevo a favor de los troyanos, como hemos visto anteriormente a propósito del rapto de Elena.

El cuadro que sigue en la serie, nos sirve tanto para cerrar el ciclo de Troya como para abrir el de Eneas. La imagen elegida corresponde al momento en que Eneas abandona Troya incendiada. El héroe troyano sale del palacio con su padre sobre los hombros, le siguen su esposa Creusa dando la mano al hijo de ambos, Ascanio, algunos soldados de su comitiva y ciñados con enseres. En el exterior se ven escenas de lucha y la silueta del gran caballo que ocasionó la ruina de Troya.

Aquí, como en el caso del robo de Elena, la composición de De la Corte es casi idéntica -solo pequeños detalles los distinguen- en todos los cuadros que se conocen del tema.

Llegamos con esta imagen a la historia más famosa de la guerra de Troya, la más representada sin duda en toda la historia del Arte relativa a Troya y tema favorito desde luego, de los artistas españoles.

Si las escenas examinadas hasta ahora tienen implicaciones de distintas corrientes y tradiciones, ésta del

incendio de Troya es la que más diversamente se ha interpretado con distintas significaciones.

En este caso se trata de una historia más incluida en el ciclo troyano, pero si observamos otros ciclos pintados por De la Corte, de los que luego hablaremos, observaremos que en todos ellos, sin excepción, aparecen el Robo de Elena y el Incendio de Troya. Más tarde veremos que los discípulos conocidos de Juan de la Corte pintan todos por lo menos, un cuadro del incendio de Troya.

La historia figura tanto en los ciclos de Troya como en los de la Eneida aunque ésta, aisladamente, tiene también una gran tradición.

La fuente principal para esta representación es, naturalmente, Virgilio, quien inmortalizó la salida de Eneas y su familia de Troya. Sin embargo, el conocimiento generalizado de la salida de Eneas de Troya estuvo asegurado por otras obras -no menos clásicas que Virgilio y sí más difundidas- como las Metamorfosis en cuyo libro XIII se cuenta la salida del piadoso Eneas llevando a su padre Anquises, a su hijo Ascanio y a sus dioses familiares en una embarcación. La escena fue además convenientemente alegorizada, según era costumbre en las anotaciones de las Metamorfosis.

Durante la Edad Media, el conocimiento de esta acción de Eneas se limitó casi exclusivamente a las Metamorfosis pues las Crónicas troyanas de Ste. Maure y Colonna solo narraban la traición y, en Leomarte concretamente, no

aparece tampoco la ayuda de Eneas a su padre.

Las ediciones impresas de las Metamorfosis hicieron todavía algo más importante para la difusión de la historia de Eneas, incluyendo entre sus ilustraciones la imagen del hijo salvando al padre, imagen que llegaba a todos sin necesidad de mayor conocimiento.

La escena se hizo famosa especialmente a través de las ediciones ilustradas por Bernardo Salomón a partir de la francesa de Lyon 1557 y la italiana de Lyon 1559 (castellana de Amberes 1595). Estas ediciones presentan al troyano huyendo hacia el puerto con Anquises a su es palda mientras arde al fondo la fortaleza de Trøya.

Esta misma ilustración se incluirá después en algunos libros de emblemas como el de Alciato que encabeza la serie y que introduce la viñeta de Eneas después de 1546 (117).

Los libros de emblemas siguen la costumbre moralizadora medieval pero su captación por el lector es más sencilla pues a base de una imagen y una pequeña estrofa se da una máxima moral que queda resumida en el título de cada apartado.

La viñeta de Eneas en Alciato corresponde a "La piedad de los hijos para con los padres" (118). En los emblemas de Bocchi (Bologna 1555) con estampas de Bonasone), la viñeta que representa a Eneas con el niño lleva el lema de "Constantia heic effingitur" (símbolo IX) (119).

Entre las obras españolas, los Emblemas Morales de Horozco ofrecen la misma ilustración de Alciato -Eneas

con Anquises- al que se hace referencia en el texto como: "Es la historia conocida del segundo de la Eneida y solo se imito del Alciato lo que dixo, dulce parentis onus, en el segundo verso desta emblema" (120).

Pero el contenido emblemático de la escena del incendio de Troya no se limita a la acción de Eneas, sino que se da también significado a otros elementos.

Por ejemplo, en el libro de Covarrubias Orozco Emblemas Morales se emplea también la imagen del caballo de Troya como símbolo de la traición (121) y en el de Hernando de Soto Emblemas moralizadas la misma imagen sirve para enseñar que "con industria se vence al enemigo" (122) y la contemplación de la ciudad incendiada que "todo lo acaba y vence la paciencia" (123).

Esta frecuente aplicación del incendio de Troya para máximas morales explica la abundancia de cuadros con este mismo tema en la pintura española, que además representa siempre, en una misma escena, el caballo causante de la caída de Troya y la huida de Eneas.

El tema fue asimismo materia corriente en la inspiración de los poetas y literatos en general (Fernando de Herrera, Arguijo y Góngora por ejemplo) y mucho más en el teatro ( Romero de Cepeda, Guillén de Castro, Monroy y Silva y Calderón) (124).

Al componer De la Corte esta escena dio importancia no sólo a la salida de Eneas sino también a la toma de

Troya por los griegos por lo que la acción está enmarcada por las arquitecturas de la ciudad y esto la distingue de otras versiones flamencas famosas que suelen disminuir el tamaño de las figuras principales, dando más importancia al paisaje.

Los dos últimos cuadros del ciclo de Torremolinos se refieren, como hemos dicho anterioremente, a la historia de Dido y Eneas, que si bien puede corresponder perfectamente al texto de Virgilio, tampoco dejan de marcar paralelismo con el teatro contemporáneo.

La primera pintura de Juan de la Corte muestra a Dido en el trono y a unos soldados que se le acercan, adelantándose uno de ellos para hablar con la reina.

En la obra de Guillén de Castro Dido y Eneas, el autor indica para la representación: "aparece Dido de luto y sentada en el trono. Aparece una embajada de Hiarbas para pedir a Dido que se case con el rey y aparecen Anteo, Cloastro y Sergesto que le estan diciendo creen que su rey ha muerto, entonces aparece Eneas" (125), escena que corresponde bastante adecuadamente a lo representado por Juan de la Corte.

En este cuadro vuelve el pintor a conceder espacio al paisaje, dedicando a él casi la mitad del espacio y al igual que hemos visto en las primeras pinturas, sitúa la escena principal en un lateral.

El encuentro de Dido y Eneas es tema muy representado tanto en la pintura italiana como en la flamenca aunque

el origen de la composición está, como otras veces, en una estampa italiana que proporcionó el modelo para ésta y otras historias de la Eneida.

Se trata del famoso grabado "Quos ego" hecho por Marcantonio en 1515 (B352) según un dibujo atribuido a Peruzzi (126) en él se representa una serie de escenas y entre ellas la de Dido recibiendo a los troyanos, con el texto correspondiente: "Aeneam recipit pulchra Carthagine Dido" (127).

La segunda escena de la historia de Dido representada en el ciclo de Torremolinos es el banquete que la reina ofreció a Eneas y al que asistió Cupido (al que Venus había dado la apariencia de Ascanio para despertar el amor de Dido) y la hermana de ésta.

Como en el caso anterior, la escena está incluida en el grabado de Marcantonio "Quos ego" aunque la composición de De la Corte está, como de costumbre, ampliada con un escenario casi teatral. Esto nos lleva de nuevo a examinar la comedia de Guillén de Castro Dido y Eneas, cuya jornada segunda se inicia con las siguientes indicaciones: "corren una cortina y parecen en un trono Dido y Eneas sentados y criados que les estan sirviendo, como que han acabado de comer, y quieren lavarse las manos sobre un bufete preparado con jarros y fuentes de plata" (128) y Dido le pide que le cuente la historia de Troya. No hace falta señalar, creemos, la similitud con el lienzo de Juan de la Corte.

Con estos dos cuadros termina el ciclo de Troya de

Torremolinos. Juan de la Corte hizo sin embargo otros ciclos de Troya.

El segundo en importancia estaba formado por seis lienzos "entreventanas" y en 1691 le pertenecía a Doña María de Vera Barco quien lo tenía en su casa de Boadilla del Monte; de él no tenemos más noticias que su existencia (129).

El tercer ciclo hecho por Juan de la Corte es el del Buen Retiro que, en realidad, no debió ser uno solo pues los episodios se repiten.

En el inventario del palacio de 1700 se registran ocho lienzos, uno del Juicio de Paris, uno del Sacrificio de "una sierva" (muy probablemente sacrificio de Ifigenia (130), y dos del Combate de las amazonas, Robo de Elena e Incendio de Troya, más algún otro que puede pertenecer a la serie, por ejemplo, se cita también "una perspectiva de de tres varas y media de largo y dos de alto con un combate de mano de Juan de la Corte con el mismo marco tasado en 12 doblones" que después de ver los cuadros de Torremolinos puede referirse al banquete de Dido y Eneas .

Como el inventario no dice donde estaban colocados, no podemos saber si fueron hechos efectivamente con el propósito de una o varias series.

Cuando Ponz visitó el Buen Retiro vio el juicio de Paris en la habitación de Infantes (131) y el robo de Elena y el incendio de Troya en el Salón de Reinos, junto a los cuadros de batallas y las fuerzas de Hércules de Zurbarán (132).

De estos lienzos solo tres, que sepamos, se han conservado, los tres que pasaron al Museo del Prado (Rapto de Elena y dos Incen-dios de Troya, nº 3102,3103 y 4728 respectivamente). Las imágenes que ofrecen son casi idénticas a las ya vistas en la serie de Torremolinos (133).

La última serie de cuadros sobre troya hecha por Juan de la Corte, que conocemos, es la de la colección Stoup de Murcia. El ciclo está formado por tres lienzos: Encuentro de Paris y Elena, Rapto de Elena e Incendio de Troya (134), aunque solamente el último de ellos nos es conocido (135), su composición es similar a las ya vistas pero en posición invertida y con algunas variantes en cuanto al caballo que ocupa un lugar más apartado, las arquitecturas que son predominantemente góticas con una fuerte influencia flamenc~~a~~a y las figuras mucho más estilizadas.

Además de los ciclos existen otras obras sueltas de Juan de la Corte con este mismo tema, que reseñamos a continuación.

Una representa el Robo de Elena y pertenece a una colección particular madrileña (136). La composición e iconografía vuelve a ser la misma, sin embargo la pintura ofrece una calidad superior que muestra una evolución de la técnica del pintor hacia una pincelada más suelta y una actitud más natural en los personajes.



Otro es el Incendio de Troya expuesto actualmente en la Sala del Billar del palacio de Ríofrío (Segovia), que se había supuesto procedente de la colección del Buen Retiro, aunque realmente proviene de la del marqués de Salamanca y muy probablemente pertenece a la serie de lienzos para entreventanas, hechos por Juan de la Corte para el palacio de Boadilla del Monte (136 bis).

Finalmente otros dos lienzos, probablemente pareja, representan el Rapto de Elena y el Incendio de Troya -las dos imágenes más repetidas por Juan de la Corte- fueron incautados en 1937 (137) y los conocemos solamente por fotografía.

Juan de la Corte es, como vemos, el pintor que más ciclos y más completos hizo sobre el tema de Troya, aunque no pueda decirse lo mismo de la variedad de sus imágenes.

La última serie de pintura española sobre el ciclo troyano que conocemos, es la realizada por Agüero, que se relaciona en el inventario del palacio de Aranjuez de 1794.

La serie debió estar compuesta en un principio de tres cuadros, al menos, como veremos más adelante, aunque actualmente solo se conocen dos que han pasado a pertenecer al Museo del Prado.

El primero de ellos (Prado 895), representa un extensísimo paisaje, en el momento en que una tormenta azota con fuerza la naturaleza y hace aumentar las aguas del torrente que bordea una gran masa rocosa, en cuyo interior se abre una gruta. En un pequeño espacio, en el ángulo de-

recho, y como ajenos a la tormenta, un caballero ayuda a desmontar a una dama, mientras un hermoso perro de caza descansa tranquilamente. El grupo humano, observado con detenimiento, se ve es una derivación directa del de Dido y Eneas de Rubens, copiado por Mazo, del que hablaremos más adelante.

Este cuadro se pensó durante mucho tiempo fuera de Mazo, pintor famoso por la calidad de sus paisajes, en los que aparecían frecuentemente figurillas componiendo escenas y quien, además, había copiado el original de Rubens a que acabamos de aludir. Esto último sin embargo, no confirma la atribución a Mazo, ya que Agüero pudo haber visto y estudiado, tanto el original de Rubens como la copia de Mazo, ya que tenía libre acceso a palacio por acudir cotidianamente al obrador de su maestro (138).

Sin embargo, el cuadro de Agüero no se limita a reproducir la escena de Dido y Eneas que ya había pintado Rubens, sino que hace una amplia alusión al poema virgiliano al situar la escena en todo su contexto, es decir, Eneas ayuda a descabalgarse a Dido cuando ambos van a entrar en la cueva para protegerse de la tormenta. Se alude así al célebre episodio de la gruta, uno de los motivos más fecundos de la Eneida, tanto para la creación artística como para la literaria de nuestro Siglo de Oro y tema popularizado en nuestro país por el teatro (139).

Con este cuadro, Agüero habría representado una de las más famosas escenas de la mitología, dentro de la historia de Dido y Eneas: el preludio a la unión de ambos

amantes en la cueva. Por ello representa perfectamente la tormenta y la entrada a la gruta en la roca del fondo, representando la escena en el contexto adecuado, según el poema de Virgilio: "Entretanto, empieza el cielo a cubrir se con gruesa nube, que pronto se deshace en lluvia furiosa mezclada con granizo. Huyen todos amedrentados, en busca de lugar donde guarecerse, tanto la escolta de tirios como la juventud de Troya y el mismo nieto de Venus. Los torrentes se precipitan con ~~es~~truendo desde las alturas. La reina y Eneas coinciden en una misma gruta" (IV 160-166) (140).

El segundo cuadro (Prado 896) ofrece la perspectiva de un puerto con una galera atracada en su muelle y algunos personajes que se aprestan a embarcar ricos presentes; al fondo, cerrando la ensenada, una montaña con unos edificios en su altura; en primer plano las ruinas de un templo clásico y, a pequeña escala, un soldado que estrecha la mano de una mujer ricamente ataviada y acompañada de un pajecillo y un soldado. En el cielo destaca un arco iris, señal de una tormenta pasada.

El catálogo del museo lo describe como "la salida de Eneas de Cartago" . La escena corresponde, en efecto, a la despedida de Eneas y Dido, según una versión bastante fiel al texto de Virgilio en el que se cuenta como Eneas, avisado por Mercurio, decide abandonar Cartago, mandando para ello preparar la flota troyana en secreto y embarcando todas sus cosas (IV 285-295); no obstante Dido se entera y sale desesperada de palacio e increpa a Eneas

primero, pasando después a suplicarle que se quede:

"Déjame suplicarte por mis lágrimas y por tu mano dies  
tra, ya que en esta desgracia solo me quedan lágrimas  
y súplicas. Déjame que te pida por nuestra unión, por  
las primicias de nuestro himeneo. Si nunca te hice más  
que bien, si no hallaste en mí más que dulzura !Ten  
piedad de mi casa, que va a desplomarse! !Si eres toda-  
vía sensible a las plegarias, abandona ese designio abo  
rrecible!" (IV 310-320). Dido le recuerda lo fugaz de su  
amor: "¿Es posible que nada te detuviese, ni nuestro  
amor, ni tus juramentos de ayer, ni la muerte espantosa  
de que va a morir Dido? He aquí que te veo reparar las  
naves, bajo la constelación de invierno, e impaciente por  
hacerte a la mar, cuando soplan con fuerza mayor los aqui  
lones" (IV 305-310). A esta proximidad de los hechos pare  
ce referirse Agüero al poner, muy sutilmente, un arco  
iris en el cielo para indicar la continuidad, casi inmedia  
ta, de la escena de amor desarrollada bajo la tormenta  
-cuadro anterior- y la despedida definitiva de los aman-  
tes.

La despedida de Dido es una escena tranquila que  
parece reflejar más que la queja, la pena o la súplica  
de la reina, o, en último extremo, la fatalidad del des-  
tino por encima del deseo de ambos amantes, todo ello en  
una corriente lírica ya expresada anteriormente por otros  
artistas italianos (141).

Estas dos pinturas llegaron al Prado en 1848, pro-  
cedentes de Aranjuez (142) y atribuidas a Mazo.

Precisamente en este mismo palacio existía, en 1794,

otro cuadro, atribuido al mismo pintor y de dimensiones similares (8 pies por 8 y tres cuartas frente a 7 y cuatro pies por 8 y tres cuartas los dos anteriores) que se describe como " un país con peñascos, el mar en tempestad y un navío en naufragio". Dado que la historia de Dido y Eneas comienza después del naufragio de éste en el país de Dido, pensamos que tal vez el último cuadro de Aranjuez pudiera pertenecer también al mismo ciclo de Eneas, aunque desgraciadamente las referencias posteriores a este lienzo se han perdido totalmente.

Palomino cuenta a propósito de Agüero, que "sobresalió con especialidad en los países, en que sin duda llegó a ser eminente; como lo manifiestan los muchos que hay de su mano en el Palacio de Aranjuez, hechos con singularísimo gusto, y no menos en las figuras e historietas que hay en ellos" (143). A pesar de esto, no se conocen obras seguras de su mano, salvo una religiosa, ya desaparecida, para compararlas (144).

Aunque Madrazo ya dio noticias en su Viaje artístico de que Carlos II había dejado en Aranjuez 33 paisajes de Agüero, que según el inventario de 1700 estaban colocados en el Salón (145), parece sin embargo, que se olvidaron tales obras, y Beruete en su School of Madrid, de 1909, al mencionar a Agüero, dice que sus pinturas se colgaron en Aranjuez y el Buen Retiro pero "ninguna de ellas se conoce ahora y hablamos de ellas según los documentos de la época" (146).

Los paisajes sin embargo, seguían en el palacio y

Tormo, al hacer la gufa de Aranjuez (147), citó unos paisajes de la escuela de Mazo en la antecámara y dormitorio de la reina, siendo sin duda, a partir de este trabajo, cuando estudió los lienzos que nos ocupan y los atribuyó a Agüero. El resto de los paisajes que aún hay en Aranjuez están sin estudiar y en 1958 se los cita todavía como de Mazo (148) o de la escuela de Mazo "tal vez de Agüero" (149).

Los cuadros de Agüero que a nosotros nos interesan particularmente ahora, -los referidos a la historia de Eneas- formaban pues parte de un conjunto muy amplio de mitologías del que no conocemos exactamente ni el número ni las historias que lo componían por lo que resulta difícil decir, sin conocer las otras partes del conjunto, la intención que guió su encargo y realización. No obstante, como hemos visto, las dos escenas de la historia de Eneas que se han conservado son justamente dos de las preferidas por la literatura española del Siglo de Oro y las que más han inspirado a los poetas desde el Renacimiento (150). Estos dos episodios proceden directamente del poema de Virgilio que fue quien relacionó la historia de Eneas con la de la fenicia Dido, fundadora de Cartago según narraba una leyenda muy anterior a Virgilio (151). Virgilio fue pues, el que inventó y narró poéticamente el encuentro de los amantes en la gruta y la despedida de Eneas y Dido, que el Renacimiento conoció más ampliamente a través de las traducciones de la Eneida.

La elección de estos episodios supone una valora-

ción de la cultura clásica frente a la visión de la "casta Dido" predominante en España y proveniente de la literatura medieval que lo tomó de Justino (152) y que contó, en el Siglo de Oro, con numerosos adeptos (153).

El móvil para la realización de estos paisajes pudo ser el representar bellamente una serie de historias famosas de la mitología, aunque dado el desconocimiento sobre Agüero y sobre las circunstancias que le hicieron pintar estos cuadros, nada podemos asegurar. Ayudaría mucho para nuestro trabajo saber lo que estas pequeñas historias intercaladas en paisajes, significaban realmente para la cultura del siglo XVII europeo, ya que esta misma interpretación de la mitología dentro del paisaje se daba en distintos países.

Puesto que el paisaje parece interesar más que la historia representada, convendría saber si ésta era un pretexto para hacer un paisaje, o si, por el contrario, interesaba realmente la historia que, según la moda, se encuadraba en grandes fondos de naturaleza. En el caso de Agüero es evidente que el paisaje está subordinado a la ambientación de la escena mitológica y atento incluso a los textos literarios.

El resto de las pinturas del siglo XVII que tratan del tema de Troya corresponden a obras independientes sin formar ciclos como hemos visto hasta ahora, y por tanto serán examinadas siguiendo un orden iconográfico, es decir, agrupadas las obras por el orden en que sus representacio-

nes son narradas en las fuentes clásicas.

Así pues se inicia la revisión con el tema del Juicio de Paris y con una obra probablemente de mano de Sánchez Cotán, quien al ingresar como cartujo en 1603, hace inventario de sus bienes y entre ellos aparece "una tabla con su marco del Juicio de Paris" (154) que se ha supuesto de su mano aunque no se especifique en el inventario (155).

También poseía una "fábula de Paris" , hecha por él mismo, Claudio Coello, según consta en el inventario de sus bienes hecho a la muerte del artista (156).

Con escasísimas probabilidades de ser suya, se cita en una venta de París de 1810 un Paris y su rebaño hecho por Murillo (157) que sin embargo puede ser obra de un pintor español de su escuela.

El rapto de Elena fue el tema de una pintura de Gabriel de la Corte que se cita en el inventario del Buen Retiro de 1772; era de pequeñas dimensiones (una vara y media por una y cuarta) y su autor, hijo del también pintor Francisco de la Corte, se especializó al parecer en cuadros de pequeño formato "poniéndolos en público a vender, donde la fuerza de la necesidad hacía darlos por muy bajo precio" según nos cuenta Palomino (158).

También se tiene noticias de un Robo de Elena que Juan de Segovia pintó para el palacio del Buen Retiro (159). Como es sabido este pintor se especializó en marinas y desembarcos según Ceán (160), por lo que el tema del rapto de Elena no debió serle muy extraño (161).



El siguiente episodio, Aquiles descubierto por Ulises entre las hijas de Licomedes, solo cuenta con un dibujo de José de Ribera, perteneciente hoy al museo Teylers de Haarlem y realizado hacia 1634 (162).

La imagen dada por Ribera sitúa la escena en un jardín en el que aparece una minúscula representación de paisaje y dos grandes estatuas clásicas (Hércules y la Victoria) sobre enormes pedestales, siguiendo el gusto por lo clásico de Ribera así como su escasa atención a los elementos paisajísticos de la naturaleza. En este encuadre sitúa a Aquiles y a las hijas de Licomedes contemplando los regalos entregados por los griegos y colocados sobre una mesa. Deidamia fija su atención en el espejo mientras Aquiles, en el centro de la composición y vestido de mujer, se ha apropiado ya del escudo y coge la espada que Ulises había incluido sagazmente entre los dones ofrecidos al rey. En la parte derecha, Ulises y Diomedes, vestidos como caballero y sirviente del siglo XVII, descubren la verdadera identidad de Aquiles. Para Vitzthum (163), la escena está inspirada en una representación teatral, cosa nada rara en la pintura española, como hemos visto en anteriores ejemplos.

No se conoce ninguna pintura de Ribera sobre este tema y la calidad de terminación del dibujo y su "recóndito tema" (?), han hecho pensar a Brown que se trate del encargo de un literato como obra independiente (164), circunstancia que no obstante se desconoce.

La escena del Sacrificio de Ifigenia tampoco fue muy atractiva para el arte español y de su imagen solo tenemos referencia de una obra vendida en París en 1860 y atribuida nada menos que a Velázquez (165). Como en el caso anteriormente citado puede tratarse de alguna obra española de este tema aunque naturalmente nada nos es posible comprobar.

Siguiendo cronológicamente los relatos clásicos, la historia que vendría a continuación entre las que cuentan con obras en la pintura española sería la entrevista de Crises y Agamenón. El episodio fue representado por Cajés y es conocido como la Historia de Agamenón.

La pintura de Cajés fue hecha para el alcázar en cuyo inventario de 1636 se describe con cierto detalle: "Otro lienzo al olio del mismo tamaño y moldura que el anterior, que es la historia de Griseida [sic] de mano de Eugenio Caxés, en que está sentado el rey de los griegos y su Padre que la está pidiendo, y en lejos un campo de guerra y en lo alto una figura con un arco en la mano sobre un carro de oro que la tiran quatro cavallos blancos" (166) y muy someramente, ya sin distinguir el tema, es citada también en el inventario de El Pardo de 1700, última localización conocida del cuadro: "Primeramente un lienzo grande de un Emperador con su guarda y hombre que está delante puesto de rodillas de mano de Eugenio Caxés, con marco negro" (167). Después se pierden las noticias del cuadro.

Además de la descripción, se conocen sus medidas

"

(3,50 x 2,81) y la fecha en que el cuadro estaba terminado pues en 1626 se pagan dos bastidores "para las pinturas que hicieron ogenio caxesi y vicensio carducho... que son del mismo tamaño que del enperador en dos medios cada uno engoznados y con sus llaves de doce pies y medio de alto y diez y medio de ancho". (168) El cuadro fue tasado en 11.000 reales por Pedro Núñez en 1631 (169).

La historia de Agamenón estaba colocada en el Salón Grande del alcázar (después Salón de los Espejos), la parte más noble del palacio. Estaba situado entre otras obras de Carducho (Historia de Escipión), Velázquez (Expulsión de los Moriscos) (170), Domenichino y Ribera (171).

En esta pieza estaban colocadas también, en 1636, las ocho pinturas que trajo Rubens en 1628 (172) -entre las cuales había por cierto, un Aquiles y las hijas de Licomedes- un retrato de Felipe IV a caballo, también de Rubens, y otras obras enviadas por el mismo pintor desde los Países Bajos; también estaba el Carlos V en Mühlberg, y Felipe II ofreciendo su hijo al cielo, de Tiziano, Salomón y la reina de Sabá de Guido Reni, el infante D.Fernando, de Van Dyck y las ya mencionadas en el párrafo anterior (excepto Domenichino de quien no se cita ninguna obra en 1636).

La obra de Cajés representa el momento en que Crises, el sacerdote de Apolo, pide al rey Agamenón que le devuelva a su hija Criseida, quien estaba en poder del rey griego desde que había sido arrebatada de su casa en

una de las expediciones griegas a Lirneso (Ilíada 689-691). Agamenón se niega a hacerlo, negativa que tendrá graves consecuencias para los griegos, pues Apolo, a petición de Crises, envía una epidemia al campamento griego y el rey se verá obligado a devolver a Criseida. Para resarcirse de esta pérdida, Agamenón se apodera de Briseida, favorita de Aquiles, y éste, encolerizado, se retira de la guerra de Troya, momento en que da comienzo la Ilíada.

La descripción de la escena corresponde, desde luego, a la versión clásica pues en las crónicas troyanas medievales sucede justamente lo contrario, es decir, el sacerdote troyano se pasa a los griegos por orden de Apolo y reclama a su hija -llamada Briseida y no Criseida- que ha quedado en Troya y que, a su pesar, es enviada al campamento griego.

Si se compara el texto dado en la descripción del inventario con la traducción castellana de Homero (hecha por Juan de Mena, por ejemplo, e impresa en Valladolid en 1519), se encuentran grandes similitudes. En el capítulo II de la versión castellana se dice que "Crisis" sacerdote de Apolo, ruega "inclinado en hinojos" a Agamenón que le devuelva a su hija "Crisida" aunque el rey le manda marchar y no se la devuelve hasta ver el castigo de Apolo (173).

Esta escena, que no aparece narrada en las Metamorfosis, debió inspirarse en la Ilíada, obra de escasas traducciones al castellano (174) pero conocida en su ver-

si3n latina.

Como hemos dicho anteriormente, las noticias del lienzo se perdieron despu3s del inventario de 1700, por lo que no es posible conocer otra cosa que la descripci3n literaria.

Entre los dibujos de Caj3s se ha citado a veces uno de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 65), como preparatorio para la historia de AGamen3n del alc3zar (175), sin embargo la escena representa la curaci3n de la pierna de un soldado y no se corresponde, por tanto con el lienzo de que ahora tratamos. Seguramente la imagen no se refiere a ninguna historia del ciclo de Troya (176).

M3s adecuado a la descripci3n conocida del cuadro ser3a otro dibujo, de atribuci3n dudosa a Caj3s sin embargo, conservado en los Uffizi (177), cuya representaci3n queda m3s cercana a la versi3n de la historia de Agamen3n citada en los inventarios, aunque ser3a preciso examinar el dibujo original con detenimiento.

Dada nuestra carencia de noticias sobre el origen del cuadro de Caj3s y el hecho de estar colocado con varios otros de significado muy dispar, aunque todos de tema profano, no es posible saber con exactitud el sentido que tuvo la elecci3n del tema de Troya para este cuadro.

De las luchas que tuvieron lugar entre los diversos h3roes del ciclo troyano no se ha conservado ninguna obra independiente pero si aparece la imagen del mayor h3roe del campo troyano, H3ctor, en un dibujo de Lucas Vald3s

La imagen forma parte de una serie de 15 personajes famosos, conservada actualmente en la colección Witt del Instituto Courtauld de Londres (nº 250A 250Q). En ella aparece Héctor en actitud de marcha y echando mano a su espada; el troyano está identificado por la inscripción a los pies del dibujo: "etor". Junto a él figuran en la serie: David, Julio César, Carlomagno, Carlos V, el Duque de Lorena, el Rey de Polonia, Leopoldo emperador de Alemania, Arturo rey de Inglaterra, Godofredo de Bouillon, Alejandro el Magno, Judas Macabeo y Josué, estos últimos dos veces.

La serie (8,5 x 4,5) se ha pensado pudiera ser para una baraja, lo que estaría de acuerdo con sus pequeñas dimensiones.

Sabemos que Lucas Valdés se destacó desde pequeño por su afición y dotes para el grabado, arte que ejerció durante toda su vida (178), por lo que es muy posible que los dibujos de la serie de guerreros fueran destinados a grabados que realizaría también Valdés.

En cualquier caso es de notar que, conforme a la tradición medieval, Héctor sigue apareciendo, a fines del siglo XVII, como un personaje histórico cuyo valor le hace comparable a Carlos V.

Otro héroe famoso de la guerra de Troya es Ajax, quien a la muerte de Aquiles compitió con Ulises para conseguir las armas de aquél.

Una pintura, conservada actualmente en una colección particular, representa la célebre escena del suicidio de

"

Ajax, cuando el griego, tras haber sido adjudicadas las armas de Aquiles a Ulises, en el famoso juicio de las armas, se arroja sobre su espada para morir como digno soldado, ante la estatua de Atenea protectora de Ulises.

Esta misma iconografía es la empleada en muchas ediciones de las Metamorfosis desde el siglo XVI, que inician el libro XIII con una viñeta representando el discurso de Ulises y el suicidio de Ajax a un lado. También fue utilizada por Alciato en sus Emblemas y así aparece en el XIX "Que a las veces la fortaleza es vencida de la Fortuna", aunque aplicada al suicidio de Bruto.

La pintura de Ajax, de autor desconocido pero muy probablemente español, corresponde a la última etapa del siglo XVII.

Después de la muerte de Aquiles los griegos deciden acelerar la caída de Troya y para ello penetra en la ciudad Ulises, quien busca información de Elena, la causante del enfrentamiento entre griegos y troyanos.

La entrevista de Elena y Ulises se representó en el arco de Santa María levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, en 1680 (179). La historia de Elena aparece en contraposición a la de Penélope tejiendo y Ulises disfrazado de mendigo, seguramente para oponer así la imagen de la mujer fiel (Penélope) a la traidora (Elena).

Una vez conseguida la información necesaria en Troya, Ulises propone introducir un falso caballo en la ciu-

dad en el que irían ocultos los soldados griegos. Cuando el caballo aparece ante los muros de Troya, uno de sus sacerdotes, Laoconte, se opone a la entrada del animal y poco después es atacado, junto con sus hijos, por unas serpientes gigantescas salidas en ese momento del mar.

La historia de Laoconte fue tema representado frecuentemente en el arte antiguo y ahora, en la pintura española del siglo XVII, pueden verse algunos ejemplos también.

La primera obra a considerar, por cronología, es la historia de Laoconte pintada por el Greco entre 1610 y 1614 (National Gallery de Washington). En ella vemos al sacerdote troyano y a sus dos hijos atacados por las serpientes y contemplados por dos figuras (recientemente se descubrieron la cabeza y la pierna de una tercera), mientras al fondo se ve el caballo preparado a las puertas de Troya, que en este caso está representada por la ciudad de Toledo. El cuadro estaba, según Wethey, en el alcaázar de Madrid en 1666 y 1686, aunque en realidad, el Laoconte del Greco que se cita en dichos inventarios es el que nosotros mencionamos más abajo ("en blanco y negro y de tres varas en cuadro.") descripción y medidas que no corresponden al que ahora nos ocupa (141 x 193) (179bis).

La escena principal es la misma del famoso grupo encontrado en Roma un siglo antes y que, naturalmente, El Greco debió ver durante su estancia en Italia. Sin embargo, la relación de uno y otro, en cuanto a composición, no es muy próxima.

Se han señalado algunas diferencias iconográficas,



por ejemplo, la serpiente que en el grupo helenístico muerde el costado del sacerdote troyano, en la pintura del Greco quiere morder la cabeza de Laoconte, modificación que tiene su antecedente en la caricatura que del Laoconte hizo Tiziano y que fue grabada en madera por Caraglio (180); sin embargo, la obra de Tiziano es precisamente una caricatura de la escultura clásica en la que se inspira con bastante exactitud. No obstante, el distinto ataque de la serpiente respondería a una tradición más antigua sobre el mito de Laoconte, que le pudo venir al Greco de su aprendizaje en Venecia o quizás de fuentes griegas, bien por imágenes vistas en su juventud en Grecia -Cook señala que el Laoconte de la Casa de Menandro en Pompeya, tiene igualmente dos figuras postradas hacia adelante, siguiendo un prototipo anterior al del Vaticano (181)- bien por textos griegos manejados por el pintor, quizás de entre los mismos originales de su lengua conservados en su biblioteca (182).

Iconográficamente son importantes también las dos figuras situadas a la derecha como espectadores del sufrimiento de Laoconte, en quienes se ha querido ver a Apolo y Diana observando el castigo infringido al sacerdote (183) o a otros personajes, así Palm ve en ellos a Adán y Eva e interpreta el cuadro como hecho bajo una perspectiva cristiana, de este modo, Adán miraría una manzana que tenía en la mano derecha, las serpientes vendrían de la tierra y no del mar, como recuerdo del pecado original y la pintura estaría inspirada en los textos

de Higino y Servio, para quienes Laoconte fue castigado por haber roto su voto de castidad (184).

Los modelos del Laoconte del Greco se pueden ver también en otras obras del mismo autor pues, como es sabido, el Greco gustaba de aprovechar sus propios modelos en distintas composiciones, así por ejemplo, la cabeza del sacerdote es la misma de otras versiones de San Pedro, el hijo que aparece a su derecha es figura también repetida -aunque invertida- en la Resurrección de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, y el supuesto Apolo es también el modelo de Hérmes en el Martirio de San Mauricio de El Escorial (185).

La historia de Laoconte fue interpretada por el Greco en varias ocasiones como demuestra la existencia de diferentes ejemplares, no correspondientes con el que actualmente conocemos.

Así en los inventarios del alcázar de 1666 y 1686, figura en la "pieza oscura" "Un quadro de tres varas de largo, cassi quadrado, de laoconte y sus hijos de blanco y negro de mano del Griego, tiene Marco negro como las demas pintruas de esta pieza" (186), que continúa en el mismo sitio en 1700.

Por las descripciones y las medidas vemos que la versión del Laoconte en blanco y negro es distinta a la conservada en la National Gallery de Washington.

El tema debía interesar vivamente al artista pues entre los bienes inventariados en la casa del Greco a su muerte, aparecen tres pinturas de Laoconte, consideradas de su mano y que quedaron en poder de su único hijo, quien, en 1621, las vuelve a inventariar indicando sus medidas, una de las pinturas mide 3 varas y media en cuadro y otro es "un poco menor", por tanto ambos son de dimensiones próximas a las del cuadro del alcázar que estudiamos (187).

En cualquier caso, tanto la versión conocida actualmente, como las mencionadas en el siglo XVII, muestran un interés grande por el tema de Laoconte, tema conocido más que por cualquier otra fuente por la escultura helenística admirada de todos los artistas renacentis

tas.

En la única imagen que nos ha llegado de las versiones hechas por el Greco, podemos ver que su preocupación mayor ha sido, como de costumbre, la expresión, apoyada no solamente en el ritmo de la composición sino también en la luz y la disposición del color en los elementos circundantes y, como señala muy bien Cook, el lienzo expresa perfectamente el contraste entre la lucha inútil del sacerdote y sus hijos contra las serpientes, y la impasibilidad de las figuras que contemplan el hecho, por lo que se ha pensado que dichas figuras representasen a los dioses imperturbables ante el dolor de los humanos.

El tema de Laoconte era lo suficientemente atractivo, tanto por la expresión del sentimiento como por el estudio de la anatomía humana, como para que los artistas lo abordasen varias veces, sin embargo, los diferentes ejemplares del Greco en la colección real indican también un interés especial por el tema de parte de los monarcas. (Recuérdese a este respecto que una escultura del mismo tema fue traída por Velázquez de Italia, entre las obras compradas para Felipe IV, años más tarde (188).

Ribera, el pintor español que más representó la mitología en sus cuadros, es otro de los autores que incorporaron a su obra el tema de Laoconte.

De toda su producción, muy rica en mitología, sólo dos veces -que sepamos- se ocupó de temas relacionados con Troya.

La primera obra de que tenemos noticias es el cuadro de Laoconte y sus hijos a quienes rodean las sierpres según lo describe Ceán en 1800 (189). El cuadro estaba entonces en el palacio de La Granja y allí lo había visto Ponz en el siglo XVIII, quien lo cita en la segunda pieza del cuarto del Rey (190).

En los inventarios reales el único que lo menciona es el del palacio de La Granja de 1746 (191) que describe un poco más detalladamente, la representación: "Dos [pinturas] en lienzo de mano de Joseph de Ribera que las entregaron muy maltratadas en Madrid y necesitan largas composiciones, la primera Laoconte con sus dos hijos rodeados de la serpiente y el con un puñal en forma de alabarda en la mano derecha queriendola matar". Según estas noticias, el lienzo habría pasado a La Granja en fecha reciente procedente de Madrid, no sabemos si del alcázar o del Buen Retiro, y se encontraba ya en mal estado, tal vez debido al incendio del alcázar.

Después de esta noticia no vuelve a aparecer en los inventarios del palacio de 1774, 1794 y 1814, así como tampoco lo citan las antiguas guías de la Granja de Martín Sedeño en 1852 y Breñosa en 1884 (192). Mayer lo cita como desaparecido en 1923 y los últimos estudios sobre Ribera no lo mencionan (193).

Como tantas otras veces, un dibujo conservado nos aproxima la imagen de lo que pudo ser la pintura perdida.

En este caso es un dibujo del Gabinetto Nazionale delle Stampe, de Roma, atribuido a Lucas Jordán, según consta escrito en el mismo papel, aunque los estudios posteriores han demostrado su pertenencia a la mano de Ribera ( 194).

En el dibujo pueden verse tres actitudes de Laoconte, en dos de ellas acompañado de sus hijos.

Como se recordará, el famoso grupo helenístico de Laoconte, descubierto en Roma en 1506, en las ruinas del palacio de Tito en el Esquilino, atrajo la atención de todos los artistas de aquella época que lo copiaron y estudiaron reiteradamente desde su exhumación. La restauración efectuada por Miguel Angel suplió algunas partes del original que se habían perdido, entre ellas, el brazo derecho del sacerdote, que Miguel Angel imaginó casi recto, agarrando fuertemente uno de los anillos de la serpiente, imagen que ha prevalecido hasta hace poco en que se restituyó a Laoconte su aspecto primitivo, suprimiendo los añadidos efectuados en el Renacimiento y colocándole el fragmento original del brazo, encontrado aparte del grupo escultórico, y que, contrariamente a lo sugerido por Miguel Angel, se dobla en ángulo agudo. Esto nos sirve para recordar que la versión que conocieron los artistas que copiaron directamente el grupo helenístico es, precisamente, la dada por Miguel Angel.

Volviendo al dibujo de Ribera observamos que el artista realizó tres estudios diferentes en una misma hoja, inspirados en el grupo helenístico que vería directamente

durante su estancia en Roma, como puede observarse claramente por dos de las posturas del viejo sacerdote, muy fieles al original, tal y como fue restaurado por Miguel Angel.

El dibujo, considerado de hacia 1630 (195 ), pudo ser, si no preparatorio para el lienzo de Madrid, sí estudio previo aprovechado en la realización de la pintura, en la que, repetimos, aparece el sacerdote con un puñal en la mano derecha , detalle que no figura en el dibujo de Roma.

Ribera, tal y como acostumbraba en todas sus pinturas mitológicas, eligió para la representación el momento más característico de la historia, centrando su interés en el punto más dramático de la acción, sin distraer la atención del espectador con detalles accesorios o simplemente decorativos y resaltando el patetismo a través de la luz tenebrista. Tal y como citan los inventarios, y como esboza el dibujo, lo único representado debió ser el ataque de las serpientes y la defensa de Laoconte y sus dos hijos, sin más figuras accesorias y con una esquemática y exigua representación de paisaje, tal y como solía hacer Ribera.

Aunque, aparte de lo ya dicho, nada más sabemos sobre la pintura y, desaparecida ésta, no es posible tampoco hacer un estudio estilístico de ella, es probable que el Laoconte pertenezca a la etapa del virreinato de Monterrey en Nápoles (1631-1637).

El gobierno en Nápoles del Conde de Monterrey, famoso mecenas en Italia y cuñado del Conde Duque de Olivares, coincidió con la instalación del palacio del Buen Retiro en Madrid, para el que se encargaron algunas mitologías a Ribera, como la famosa Teoxenia incendiada posteriormente en el alcázar y cuyos fragmentos guarda el museo del Prado.

Es posible pues, que el Laoconte provenga también de la década de los 30 y estuviese destinado en un principio al Buen Retiro.

El tema está inspirado iconográficamente en la Eneida (II 200-230) donde se narra la lucha del sacerdote y sus hijos con las serpientes surgidas del mar. (196)

Respecto al Laoconte se pueden hacer observaciones muy interesantes para nuestro estudio.

Como es sabido, la gran atracción que el Laoconte ejerció desde su descubrimiento se debía a la belleza plástica de la obra, es decir, al logradísimo estudio de la anatomía, de la fuerza física, y naturalmente, a la expresión del dolor en el grupo, en composición tan conseguida.

Por ello fue copiado y estudiado por los artistas y admirado por los entendidos y coleccionistas de obras de arte, independientemente de cualquier interés por su historia o por una alegoría moral dada al grupo.

Esto explicaría en el arte español del siglo XVII sólo lo traten dos autores. El primero un artista

extranjero incorporado a la vida española -El Greco- de quien conocemos su cultura y su preocupación por nuevas formas y de quien sabemos hacía obras por gusto personal o por estudio, lejos de limitarse a los encargos. El segundo autor es un artista español incorporado a la vida italiana -Ribera- quien perteneció por ello a un ambiente social y cultural distinto al de España en la misma época.

Tampoco esta vez sabemos el origen del Laoconte de Ribera, ni siquiera si el cuadro fue encargado directamente desde España para el nuevo palacio o si fue regalado por el virrey de Nápoles al monarca español.

El episodio siguiente, el Incendio de Troya, es el más representado en el arte español y además de estar incluido en todos los ciclos sobre Troya, como hemos visto anteriormente, existen una gran cantidad de obras sueltas con este mismo tema.

En relación con la obra ya vista de Juan de la Corte hay una serie de obras menores.

Una de ellas se conserva actualmente en una colección valenciana (197) y se debe a un discípulo desconocido de Juan de la Corte. El lienzo se asemeja mucho, tanto en composición como en estilo, a los de su maestro, lo que se puede comprobar sobre todo comparándolo con el Incendio de Troya del museo del Prado.

Otra pintura del Incendio de Troya se debe a un dis



cípulo de Juan de la Corte, esta vez con nombre conocido: Roque Ponce. La obra, firmada y fechada en 1674, pertenece a la colección Moreu de Santiago de Compostela (198).

Por Ceán sabemos que Roque Ponce fue discípulo de Juan de la Corte y trabajó a fines del siglo XVII en Madrid (199) y que las figuras de sus cuadros solía hacerlas Antonio de Castrejón, también madrileño.

Roque Ponce mantiene básicamente el esquema de su maestro para el tema de Troya -vista de las arquitecturas de la ciudad incendiada con el grupo del caballo y asaltantes en el centro y huida de Eneas y su familia en un lateral- pero conocedor sin duda de obras italianas de arquitectura y paisaje, enviadas a España (Cerquozzi, Codazzi, etc.) de las cuales había buena representación en el mismo palacio real, elige arquitecturas más estilizadas y coloca los dos grupos principales de la composición en una misma diagonal, muy marcada, que da profundidad al cuadro y dinamiza la escena formando una perfecta "perspectiva", acentuada además por el efecto de la luz, sabiamente graduada hacia el fondo. La colocación de dos columnas exentas en el centro de la composición, nos trae la imagen de la famosa columna trajana de Roma, tan admirada por todos los artistas del Renacimiento y nos recuerda también el mismo motivo elegido por Collantes.

En efecto, Collantes había realizado con anterioridad un cuadro del Incendio de Troya también conservado ac

tualmente (Prado 3086).

En su estudio sobre el pintor, Gaya, atendiendo al estilo, consideraba esta obra de entre 1630 y 1634 (200), y en efecto, el cuadro es anterior a 1634 pues en ese año, Diego Ponce hace una entrega para el Buen Retiro acompañada de "una relación de cuadros de pintura de Collantes tasados por eugenio Cajés" y en ella se cita "un cuadro de Troya de Collantes" (201). La obra quedó en el Buen Retiro cuyo inventario de 1700 la registra como: "otro del mismo tamaño marco y autor, [que el anterior de Collantes], de la destrucción de Troya tasado en dieziseis do blones".

Collantes, famoso especialmente por sus paisajes, da también mucha importancia a los elementos de la escena que pudiéramos llamar paisajísticos, es decir, a la arquitectura, reduciendo el tamaño de las figuras y representando, como es usual hasta ahora, la huida de Eneas en un pequeño espacio lateral, mientras el caballo y los asaltantes están colocados en punto mucho más central e importante. La escena consigue un equilibrio entre arquitecturas y figuras no logrado hasta ahora en las obras vistas, y, por supuesto, una calidad artística bastante alta.

Se ha visto en Collantes influencia de los paisajistas italianos de la primera mitad del siglo y por ejemplo, de Scipione Compagno, pintor napolitano, discípulo de Falcone, y se ha sugerido incluso que alguna de las obras de Collantes en el palacio fueran hechas para completar deco

raciones del mismo, iniciadas con cuadros del citado Compagno napolitano, imitándole para simular una unidad de estilo (202). Sin embargo las fechas de los trabajos hasta ahora conocidos de Compango, le muestran operante entre 1641 y 1652 (203), posterior por tanto al cuadro de Collantes.

También existe un cuadro de la Destrucción de Troya en la colección mallorquina del marqués de la Torre, que ha sido atribuido recientemente a Joan Bestard, pintor mallorquín de influencia valenciana, no muy conocido hasta ahora (204).

Otras obras de esta misma iconografía nos son conocidas sólo por noticias. Así por ejemplo, una Troya de Loarte (205) que se cita como: "un liencecito de Troya de tres quartas" tasado en veinte reales en la almoneda del pintor, aunque no se especifica si es de su mano o no (206).

También se atribuye a Juan de Toledo un Incendio de Troya de tamaño pequeño (0,36 x 0,55) citado por Saltillo en poder de un coleccionista francés del siglo XIX (207) y actualmente en paradero desconocido. Aunque no conocemos el lienzo de Toledo podemos imaginar, por su aprendizaje y estilo, la imagen que daría dicha pintura.

Por Palomino y Ceán sabemos que Juan de Toledo era de Lorca, que aprendió la pintura con su padre Miguel de

Toledo y que pasó a Italia como capitán; allí trabajó con Cerquozzi y Annelo Falconi viviendo después, como pintor, en Granada, Murcia y Madrid (208). Por sus maestros deducimos que la Troya de Juan de Toledo sería, probablemente, un cuadro con personajes accesorios dentro de un gran marco de arquitectura.

El lienzo formaba pareja con una Roma incendiada de las mismas dimensiones (209), lo que nos indica que posiblemente fueran hechos por un mayor interés en los efectos estéticos que en los mitológicos.

Por lo visto hasta ahora podemos observar que el tema del incendio de Troya fue, con mucho, el más solicitado de todo el ciclo troyano y parece ser adquirió un carácter independiente de la historia mitológica. Sus personajes fueron perdiendo tamaño pero también importancia, y el cuadro se cita cada vez más, como "Troya" o "incendio de Troya" solamente, incluso forma pareja con una Roma incendiada y no con otra historia del ciclo troyano.

No obstante, hemos de recordar que la escena del incendio de Troya es, como hemos visto, la que más elementos emblemáticos tenía (caballo de Troya, caída de la ciudad largamente asediada, hazaña de Eneas) todos ellos incluidos en los libros de emblemas españoles, lo que nos hace pensar que la escena adquirió, en efecto, un valor independiente de su contenido mitológico (210).

En relación también con alguna representación del incendio de Troya, debe estar un dibujo de Eneas llevando a sus espaldas a Anquises, firmado por Francisco Rizi y que se conserva en una colección particular de Madrid.

Rizi, pintor muy prolífico, hizo en numerosas ocasiones pinturas mitológicas y tuvo más oportunidad de desarrollar este género por ser el pintor de cámara encargado de los escenarios del teatro del Buen Retiro (211) donde se representaron tantas comedias mitológicas. También participó en las decoraciones para la entrada en Madrid de Mariana de Austria, en 1649, pero en esta ocasión -de la que poseemos descripciones muy detalladas (212)- no aparece ninguna imagen que pueda corresponder al dibujo de Eneas.

Después del incendio de Troya las obras que conservamos pertenecen en realidad al ciclo de la Eneida ya que tratan en particular de la vida de Eneas, una vez salido de Troya.

El encuentro de Eneas con la reina Dido lo hemos visto ya representado en obras incluidas en los ciclos troyanos estudiados al principio del capítulo. Ahora vamos a tratar solo de algunas obras sueltas referentes a este mismo tema.

Una de ellas nos presenta el momento en que Eneas ayuda a descabalar a Dido y es obra de Juan Bautista del Mazo que copia un original de Rubens.

La pintura (Prado 1744P) muestra a Eneas y Dido

acompañados de unos amercillos que colaboran al buen final de la empresa amorosa. El cuadro de Mazo es una copia literal de un lienzo de Rubens, registrado en los inventarios del Alcázar de Madrid los años 1666, 1686 y 1700, como "la historia de Dido y Eneas" y que debió perecer en el incendio del alcázar (213).

La copia de Mazo se registra igualmente en los inventarios del alcázar y así, en el de 1686, en el "cuarto bajo que llaman del Príncipe que cae a la plazuela de palacio", en la pieza principal, se mencionan "Otras dos pinturas yguales de a vara de ancho y vara y media de alto la vna de Diana en una cazería y la otra de la Istoría de Dido y Eneas que la recibe apeandose de vn caballo, marcos negros copias de Rubenes de mano del dho Juan Baup ta. del Mazo" (214).

La escena representada está inspirada en el texto de la Eneida (libro IV) que cuenta como Dido, al prepararse para la cacería "se envuelve en una clámide de Sidón con las franjas bordadas. Lleva un carcaj de oro y son también de oro sus cabellos anudados graciosamente. Y de oro es el broche que recoge su vestido purpúreo", mientras la aguarda un caballo "enjaezado de púrpura y oro" (135-140). La escena elegida por Rubens es el momento en que Eneas ayuda a descabalgarse a Dido, cuando, interrumpida la caza por una tormenta, han de refugiarse ambos en una gruta (IV 160-170), según el plan preparado por Juno para provocar la unión definitiva de ambos amantes y evitar así el cumplimiento del destino de Eneas y el futuro imperio

de Roma sobre Cartago.

Este grupo de Dido y Eneas es que se copió en el lienzo de Agüero -anteriormente atribuido a Mazo- que forma parte del ciclo de Troya (propiaamente de la Eneida sin embargo), de que hablamos al principio del capítulo.

El tema de Eneas y Dido fue tratado también por Guillermo Mesquida quien, durante su estancia en Venecia anterior a 1700, hizo dos obras con este tema. Las noticias que tenemos sobre estas pinturas se limitan a su mención en la relación que el propio pintor hizo de sus obras, en la que las menciona como "Eneia e Didone" y "Eneia e Didone tele imperator" (215)"

Quizás también trata del encuentro de Dido y Eneas dos obras existentes en una colección de Barcelona. La primera de ellas representa, en un gran escenario arquitectónico, a una reina que sale de un palacio para dar la bienvenida a un soldado. La segunda muestra a la misma reina acompañada de un niño y el soldado anterior dirigiéndose los tres a una fiesta. Las escenas por tanto pueden corresponder al encuentro de Dido y Eneas y a la fiesta que la reina fenicia hizo en honor del jefe troyano.

Los lienzos llevan la inicial C o G, el primero está fechado en 1690 y el segundo en el mismo año posiblemente aunque algunas cifras están borrosas.

Los cuadros, al parecer, han sido atribuidos a Giner y a Cotto, sin duda debido a las iniciales que aparecen en ellos.

Aunque las atribuciones a Giner en la pintura española son frecuentes cada vez que aparece un lienzo de perspectiva con arquitecturas de tipo clásico, una simple comparación con las obras seguras de su mano que hoy conocemos, rechazan tal atribución.

En cuanto a Cotto, es tan poco lo que conocemos seguro de su mano (216) que la atribución ha de ser también dudosa aunque con más posibilidades que la de Giner.

Como hemos visto ya en el primer capítulo, la mitología desempeñaba un papel importante en las obras de arte efímero levantadas para determinadas ocasiones, en las vías públicas o en ciertos recintos de especial significación. Tal es el caso del recibimiento que las ciudades dispensaban a los monarcas con ocasión de viajes, fiestas o solemnidades especiales. En estas obras efímeras aparece también representada la historia de Eneas.

En Madrid, en 1680, se recibió oficialmente a María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, y entre los monumentos levantados para celebrar su entrada en la Corte, estaba el arco erigido frente al hospital de los Italianos, llamado por ello Arco de los Italianos, cuya iconografía vamos a estudiar.

Este arco fue contratado en 1679, entre los señores de la Junta encargada de los adornos de las calles y los



pintoresque debían intervenir en su realización. El arco de la carrera de San Jerónimo o de los Italianos, se designó específicamente a José Donoso que cobró por su trabajo 7.333 reales (217). Como ser recordará es el mismo pintor que había realizado, pocos años antes, las pinturas de la Casa de la Panadería en unión de Claudio Coello.

Del Arco de los Italianos no se conserva -o no conocemos todavía- ningún testimonio grabado, dibujado o copiado, que pueda traer a nosotros la imagen de lo que el pueblo de Madrid vio a la entrada de la reina, pero, como era costumbre, sí se hicieron y sí han llegado a nosotros, descripciones literarias de lo que en él había representado (218).

Por estas descripciones sabemos que el arco constaba de dos cuerpos y un coronamiento y en una de sus caras aparecía un episodio de la vida de Eneas.

En el centro del primer cuerpo del arco estaban pintados "los hechos heroicos de los franceses al paso de Aníbal por aquel país cuando pactaron serían juzgados los cartagineses de los franceses y éstos de ellos" . A su derecha se representó a "Eneas cuando quería entrar en el Infierno en cuya puerta estaba el Cancerbero y una Sibila deteniéndole" y debajo un jeroglífico de una azucena rodeada de agua y espinas con esta inscripción:

"En la ola más serena  
y en la espina más aguda  
crece la lisi y se muda  
tal vez en blanca azucena". (219).

En el lado izquierdo había una pintura de los campos

Elíseos y "en ellos Anquises mostrando a Eneas su descendencia y prole regia", el jeroglífico a sus pies, era un gallo saludando al sol, con el siguiente lema:

"Pues de paz saluda al sol  
que a sus ecos galán parte,  
ya no más salude a Marte,  
ave del Febo Español." (220)

La iconografía de estas dos imágenes se inspira en el libro VI de la Eneida cuando Eneas va con la Sibila a la región de las sombras: "Pronto ven frente a sí el enorme Cerbero, con sus tres grandes bocas, que hacen retemblar con sus ladridos simultáneos el reino de los muertos. Mas, advirtiéndolo la Sibila que ya se enderezan las serpientes en el cuello del monstruo, le arroja una sustancia que lo adormezca preparada con granos diversos y miel. Hambriento y voraz, el animal engulle con su triple boca lo que acaban de echarle... Eneas se apresura a cruzar los umbrales cuyo guardián está sepultado en el sueño..." (VI 415-425) y después, cuando su padre le muestra la gran multitud de descendientes junto al río Leteo: "Hace ya tiempo que quería decírtelo: deseaba poner frente a tí esta posteridad que va a ser la tuya, para que te alegres más todavía de haber encontrado Italia" (VI 715-720).

El segundo cuerpo del arco tiene otras varias alegorías presididas por Astrea y la cara opuesta muestra, en su parte central, la Alegría recibiendo a la reina, y Salomón y la reina de Sabá y Débora dando las leyes a los pueblos, a su derecha e izquierda respectivamente; y en

el segundo cuerpo otra serie de alegorías presididas por la Edad de Oro (221).

Aunque no es muy fácil conocer la idea exacta que presidió el conjunto de la entrada, en la totalidad de las obras levantadas para el paso de María Luisa se destaca, además del homenaje de España a la nueva reina, las cualidades del rey y de su esposa y, particularmente, los momentos de la historia en que estuvieron unidas España y Francia y la alusión constante a la paz tan necesaria entonces para España -que acababa de firmar la Paz de Nimega con Francia- y representada por María Luisa.

La iconografía del Arco de los Italianos responde a lo que se deseaba y esperaba de la reina: un pacto duradero y feliz entre franceses y españoles (Aníbal y gallos), una numerosa y gloriosa descendencia (Eneas viendo su linaje futuro en los Campos Elíseos) y un papel protector de la reina colaborando con el rey frente al enemigo (Sibila, Eneas y Cancerbero). Todo ello reforzado por dos emblemas referidos a María Luisa también: el gallo (gallus=gálico, por la condición francesa de la reina) que dirige su canto al sol (Apolo=Febo español, alusión a Carlos II, pues) y olvidando a Marte (=guerra) y la azucena, flor salida del lirio (=flor heráldica de la casa real francesa) aun en condiciones adversas.

En la cara del arco coronado por la Justicia, se expresaba lo que sería el reino con la presencia de María Luisa: una nueva Edad de Oro presidida por la Alegría (que salía a saludar a la reina).

Así pues, la inclusión de los dos episodios de la vida de Eneas en la iconografía de la entrada de María Luisa, se debe a una intención de alegorizar, a través del famoso héroe, la figura del monarca español a quien se deseaba el mismo destino glorioso que tuvo el troyano.

Como resumen final de este capítulo podríamos resaltar algunas notas de interés general.

A lo largo de este apartado hemos podido ver una serie de diferencias en el tratamiento del tema troyano en la pintura.

Así, lo primero que llama la atención, es su escasa aparición en la iconografía artística del siglo XVI, contrariamente a lo que sucedía con otros temas -Hércules y Perseo por ejemplo- de una tradición artística más continuada y de mayor carga simbólica moral.

En lo que respecta al siglo XVII, se puede comprobar la existencia de dos corrientes con claras diferencias en la interpretación del tema troyano, así, al principio de siglo, se representan más los temas de la guerra de Troya propiamente dicha y los personajes que intervinieron en ella, con una intención alegórica muy fuerte, más entroncada con la tradición del siglo XVI; mientras que en la segunda mitad de siglo se prefieren los temas de la Eneida, no sin matiz alegórico ciertamente, pero también con un peso considerable de los componenetes líricos y estéticos fácilmente detectables en el tema del amor de Dido y Eneas, y expresado en obras en las que se da más importancia a

- 690 -

las circunstancias ambientales de la escena que a la acción representada en sí misma.

NOTAS

- (1) Antonio RUIZ DE ELVIRA. Mitología Clásica. Madrid 1975 p. 394
- (2) puede verse texto en A. JOLY. Benoit de Sainte-Maure et Le Roman de Troie ou les Metamorphoses d'Homere et de l'Epopée gréco-latine au Moyen-Age. París 1870-1871
- (3) El mismo Ste. Maure escribe el Roman d'Enée cuya consulta también es interesante para la iconografía medieval.
- (4) Hugo BUCHTHAL. Historia Troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration. London 1971
- (5) Louis ROBLOT-DELONDRE Les sujets antiques dans la tapisserie "Revue Archéologique" 1917 V pp.296-309 1918 VI pp.131-150; 1919 IX pp.48-63.
- (6) Roblot ob. cit. 1918 p.147
- (7) Agapito REY Leomarte. Sumas de Historia Troyana. Madrid 1932.
- (8) El libro de Alexandre. Madrid 1864 . B.A.E. vv. 322-717 y 2407-2410.
- (9) Alfonso el Sabio Primera Crónica General de España... publicada por Ramón Menéndez Pidal. Madrid 1955 pp. 5-8 y 31-45.
- (10) Menéndez Pidal habla de una Historia Troyana de 1270 conservada en fragmentos intercalados en los códices de la Crónica Troyana del XIV (ms.10146 de la Biblioteca Nacional de Madrid y L.II.16 de El Escorial) que él publicó con el nombre de Historia Troyana Polimétrica, en "Revista de Filología Española" Anejo XVIII 1934.y Madrid 1968
- (11) REY, ob. cit. prólogo
- (12) Ibidem
- (13) María Rosa LIDA. Dido y su defensa en la literatura española "Revista de Filología Hispánica" 1942 p.211
- (14) En el estudio de Ma. Rosa Lida ya citado, se señalan muchas otras referencias interesantes sobre la historia de Eneas y Dido, por ejemplo el Victorial de Gutierre Díez de Games y el Libro de la Vida Beata de Juan de Lucena. ob. cit. p. 211-214'

- (15) Juan Luis ALBORG Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento. Madrid 1975 pág. 441
- (16) Alborg ov. cit. pág. 358
- (17) Alfred MOREL-FATIO Les deux Omero castillans "Romania" 1896 pág. 111-129.
- (18) [Alonso de Madrigal] Sobre el eusebio. Salamanca 1506 I fol. LXXXI
- (19) Crónica Troyana. Estudio por Pilar GARCIA MORENCOS Madrid 1976
- (20) El códice gallego de Santander se cita en la publicación del códice gallego de la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado por Martínez Salazar (Crónica Troyana... La Coruña 1900 pág. X) pero naturalmente, no se especifican las escenas representadas.
- (21) M. GOMEZ-MORENO La gran tapicería de la guerra de Troya "Arte Español" 1918-1919 pág. 265-281. Amando Gomez Martínez y Bartolomé Chillón Sampedro Los tapices de la catedral de Zamora Zamora 1925
- (22) Gómez Martínez ob. cit. pág. 27-28
- (23) Roblot-Delondre ob. cit. 1918 pág. 148
- (24) Federico B. TORRALBA SORIANO Los tapices de Zaragoza: viezas góticas de la colección del Cabildo. Zaragoza 1953 pág. IX-X
- (25) Véase más arriba capítulo de Hércules.
- (26) En el estudio que Sommer hizo sobre el libro de Lefèvre trata de las fuentes del mismo y al referirse a las crónicas españolas dice haber mirado el De rebus Hispaniae de Rodrigo de Toledo, el Paralipomenon del obispo de Gerona, la Historia de Mariana y el Rerum Hispaniarum Chronica de Joannis Brugensis, todas ellas sacadas del catálogo de obras de la biblioteca de Brujas de 1467. Sin embargo el autor reconoce que "not one of these works deals so exhaustively with Hercules as Lefevre's source must have done" (Oskar H. SOMMER The Recuyell of the Historyes of Troye London 1894 pág. CXXX)
- (27) Son obras todas ellas citadas por Emile MOLINIER Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue Raisonné. Paris 1886
- (28) Ibidem

- (29) A este respecto es interesante recordar que en su artículo sobre la iconografía de la Eneida, señala Bardon una serie de placas con representaciones alusivas a Eneas, y la única francesa que menciona es justamente una de Virgilio "según la leyenda medieval" (Henry BARDON l'Eneide et l'Art XVIe. XVIIIe. siècle "Gazette des Beaux Arts" 1950 t. 37 bis pág.77) En este trabajo se reúnen una gran cantidad de ejemplos sobre iconografía de la Eneida pero no se hace un estudio iconológico del tema, ni se analizan las causas de su aparición o desarrollo siquiera.
- (30) En el museo Lázaro Galdiano de Madrid se conserva uno de estos esmaltes granceses. Véase texto más abajo, nota 127.
- (31) Véase Salomón REINACH Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance. "Revue Archéologique" 1915 I p.137-143 Erika LANGMUIR Arma virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid. Gabinetto for Scandiano. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1976 pág. 151-170.
- (32) Reinach ob. cit. pág. 137ss.
- (33) Véase más abajo
- (34) Sobre la Eneida en la literatura española es esencial el magnífico estudio de María Rosa Lida, ya citado. Sobre el tema de Troya en general en la literatura española, puede verse la introducción de Agapito Rey en su edición de Leomarte. Sumas de Historia Troyana ob. cit. y también George Tyler NORTHUP Troya abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta "Revue Hispanique" 1913 t. XXIV, que hace un estudio muy interesante sobre el tema de Troya, en su introducción a la edición de la obra de Calderón.
- (35) Existe en Madrid un dibujo de una figura atacada por una serpiente, posible obra de Luis de Vargas, que pudiera ser un fragmento de una representación de Laoconte y sus hijos, pero la información que sobre ello tenemos es muy escasa y por otra parte, es problemática incluso, la autoría española de la obra (Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. nº 303 pág.65).
- (36) Sobre Ulises véase más abajo, capítulo de Personajes mortales.
- (37) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Juan de Juanes, en su centenario "Archivo de Arte Valenciano" 1979 pág. 13



- (38) Elías TORMO MONZO y Francisco J. SANCHEZ CANTON Los tapices de la Casa del Rey N.S. Madrid 1919 pág. 93ss.
- (39) José Ma. MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN. Lepanto. La Batalla, la Galera "REal". Recuerdos, reliquias y trofeos. Barcelona 1971 pág. 103
- (40) PUede verse en todas las traducciones de Núñez Delgado, por ejemplo en la de Medina 1587 fol.136
- (41) Pamplona, fines del siglo XV, Toledo 1512, Sevilla 1519 y 1552, Toledo 1562 y Medina 1587.
- (42) Palau cita 13 de la Eneida frente a 9 de la Crónica
- (43) Hemos visto las de Toledo 1552, 1555, 1574 y 1577; Amberes 1557, 1566 y 1575 y Madrid 1615.
- (44) Se refiere a la edición de Lyon 1549 reeditada en Madrid 1975.
- (45) Achilles BOCCHIUS Simbolicarum quaestionum lib. V Bononiae 1555.
- (46) Ivan de HOROZCO Y COVARRUBIAS Emblemas Morales Segovia 1589 pág. 133. También su hermano, Sebastián de Horozco incluye la "Fábula del juicio de Paris con las tres diosas" en su Cancionero, escrito en en el segundo tercio del siglo XVI y en nota al margen especifica que el texto usado por él ha sido la Crónica Troyana libro III, capítulo III hoja 21 y capítulo 21 hoja 26 (publicado en Sevilla 1874 pág. 256-258).
- (47) Hernando de SOTO Emblemas moralizadas. Madrid 1599 fol. 9v y 15.
- (48) Francisco INIGUEZ ALMECH Casas Reales y Jardines de Felipe II Roma 1952 pág. 110-112
- (49) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura. Madrid 1865 pág. 248
- (50) Antonio PONZ Viage de España. Madrid 1975 VI p.157-8
- (51) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer Tercio del siglo XVII. Madrid 1969 p.188 y 185-186.  
Juan J. MARTIN GONZALEZ Sobre las relaciones entre Nardí, Carducho y Velázquez "A.E.A." 1958 pág.134

- (52) Juan Agustín CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid 1965 I pág. 247.
- (53) Francisco PACHECO. Arte de la Pintura Madrid 1956 II pág. 7
- (54) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Madrid 1600-1650 London 1977 nº 231 pág. 44. La transcripción que damos del texto se ha hecho sobre el dibujo original a lo que se deben las ligeras diferencias que hay con el texto copiado en la obra que aquí se cita.
- (55) [Alfonso E. PEREZ SANCHEZ] El dibujo español de los Siglos de Oro Madrid 1980 nº 69 pág. 52.
- (56) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1977 nº 233 pág. 44
- (57) Ibidem nº 232 pág. 44
- (58) Ibidem nº 234 pág. 44
- (59) Iñiguez Almech ob. cit. figura 39.
- (60) Ponz ob. cit. VI pág. 157
- (61) J. J. MARTIN GONZALEZ El palacio de "El Pardo" en el siglo XVI "B.S.E.A.A." 1970 pág. 28
- (62) J.M. PITA ANDRADE Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo. "A.E.A." 1962 pág. 268-269.
- (63) Por ejemplo "la quadra de las Audiencias señalada F que así mismo hera pintado/ el techo sobre el lienço se haze mesmo de boveda pintado al fresco" (J.M.PITA ANDRADE ob. cit. 1962 pág. 268)
- (64) Ponz ob. cit. VI pág. 157
- (65) Ibidem pág. 157-158
- (66) Estacio II. Visto en STACE L'Achilléide Paris 1842 pág. 306-330 Collection des Auteurs Latins t.XVII
- (67) Edición Valladolid 1589 fol. 218v.
- (68) María Luisa CATURLA Documentos en torno a Vicencio Carducho "Arte Español" 1968-1969 pág. 183-184 y 202-203.
- (69) Fueron publicados por Luis CALANDRE en El antiguo palacio de El Pardo "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 1934

- (70) Ponz ob. cit. VI pág. 157
- (71) Ms 3661 Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 1613 fol. 86 a lápiz.
- (72) Ibidem fol. 86
- (73) Ibidem fol. 86
- (74) Ibidem fol. 86
- (75) Ibidem fol. 86
- (76) Ponz ob. cit. VI pág. 157
- (77) Frederick HARTT Giulio Romano New Haven 1958 I pág. 180-182.  
El inventario de 1631 explica la iconografía, parcialmente, por Homero y Virgilio.
- (78) El grabado, hecho por el maestro L.D. represente a Aquiles recogiendo el cuerpo de Patroclo (Véase Henri ZERNER Ecole de Fontainebleau. Gravures. s.l. 1969, grabado L.D. 47-, páginas sin numerar correspondientes al maestro L.D.) y el dibujo de Tetis sumergiendo a Aquiles en la laguna Estigia (A. FIGLER. Barockthemen. Budapest 1974 II pág 277)
- (79) Paola BAROCCHI Il Rosso Fiorentino. Roma (1950) pág. 131 lám. 95-96
- (80) La pintura fue grabada por Fantuzzi 1543-44.  
Véase Zerner ob. cit. A.F. 70 pág XLV.
- (81) Zerner ob. cit. J.M. 41-42 pág s/n correspondiente a J. Mignon. Naturalmente una de las series de Aquiles más famosa es la hecha por Rubens (Egbert Haverkamp Begemann The Achilles Series "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" Part X London 1975) que, lógicamente no interesa en este caso, por ser posterior a la pintura del Prado.
- (82) Caturla ob. cit. pág. 183-184 y 202-203
- (83) Ibidem pag. 188 y 197.
- (84) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 15
- (85) Conde de la VIÑAZA Adiciones al Diccionario... Madrid 1889 III pág. 103-104.
- (86) Carducho, Vicente. Diálogos de la Pintura Madrid 1865 pág. 248
- (87) Sobre Pedro de Valencia véase más arriba pág.

- (88) Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid citado por M. Serrano y Sanz Pedro de Valencia. Estudio biográfico y crítico "R.A.B.M." 1899 pág. 164.
- (89) [Fr. G.A.] Cartas inéditas de Pedro de Valencia al P. José de Sigüenza "La ciudad de Dios" 1897 pág. 366
- (90) José LOPEZ NAVIO Nuevos datos sobre Pedro de Valencia y su familia "Revista de Estudios Extremeños" 1962 pág. 471
- (91) Ibidem pág. 483
- (92) Serrano y Sanz ob. cit. pág. 414 n.4
- (93) Antonio R. RODRIGUEZ MOÑINO La biblioteca de Benito Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstrucción (1548-1598) "Rev. Est. Extr." 1928 II pág. 570
- (94) Los publicados en Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 349ss.
- (95) Ibidem pág. 354-368.
- (96) Ponz ob. cit. XVIII pág. 95
- (97) Eneida I 505-515, 595-600 y 695-710.
- (98) Iliada XXIV 25-30; Servio Aeneida I 27
- (99) Iliada Servio Aeneida I y Ovidio Metamorfosis.
- (100) Metamorfosis XIII 162-170
- (101) Metamorfosis XII
- (102) Eneida II 720-725
- (103) Eneida I 510-600
- (104) Ibidem I 635-645, 695-730.
- (105) Morel Fatio ob. cit. pág. 111ss.
- (106) Sobre el tema puede verse Rey ob. cit.
- (107) Véase A.P. de MIRIMONDE La Musique dans les allégories de l'Amour I Venus "G.B.A." 1966 pág. 265 290 II Eros 1967 pág. 319-346

- (108) Atribuido, aunque erróneamente, a Rojas Zorrilla, Northup ob. cit. pág. 234
- (109) También en el estudio hecho por Jaffé sobre el Juicio de Paris de Rubens, de la National Gallery (nº 6379) cita como uno de los antecedentes, para el grupo de Paris y Venus, una estampa de Adán y Eva grabada en 1579 por Jan Sadeler, según modelo de Martín de Vos, que conocería Rubens antes de dejar Amberes en 1600, y en la que la serpiente está representada con cuerpo de mujer entre las ramas del árbol (Michael Jaffé Rubens in Italy Part II: some rediscovered works of the first phase "The Burlington Magazine" 1968 pág. 176
- (110) J.J. MARTIN GONZALEZ Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez "A.E.A." 1958 pág. 60
- (111) Rey ob. cit. pág. 166-168.
- (112) Guillén de Castro y Mira de Mescua La manzana de la discordia y Robo de elena Ms. 16546 de la Biblioteca Nacional de Madrid s. p. nota al margen sobre escenificación. Aunque la obra se conserva manuscrita es preciso recordar que Guillén de Castro fue protegido del duque de Osuna y del conde duque de Olivares, justamente en los años de auge del teatro del B. Retiro, donde frecuentemente se representaban comedias de Guillén de Castro y para dicho palacio pintaba mitologías Juan de la Corte por esos años.
- (113) Grabado por J. Mignon. ZERNER ob. cit. grabado J.M. 41 s.p.
- (114) Recuérdese que el famoso Jerónimo Cock era un vendedor de estampas muy importante para la difusión de las obras italianas (Arthur M. HIND A history of engraving and etching New York s.a. pág. 119
- (115) Tirso de Molina El Aquiles Madrid 1636 fol.116v.
- (116) Ovidio Metamorfosis XII
- (117) Henry M.A. GREEN AndreaAlciati and his books of Emblems. A biographical and bibliographical study London 1872 pág. 71

- (118) Alciato Emblemas ob. cit. edición 1975 pág. 128
- (119) Bocchius ob. cit. símbolo IX
- (120) HOROZCO Y COUARRUBIAS ob. cit. s.p. (pág.123 a lápiz)
- (121) Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO Emblemas Morales Madrid 1610, emblema 52. En la explicación del emblema dice Covarrubias: "El cavallo de Troya poca culpa tuvo de su incendio, mas por aver usado los griegos del, para executar su estratagema, con justa razon fue aborrecido de los Troyanos (fol.52v).
- (122) Soto ob. cit. fol. 9v.
- (123) Ibidem fol. 15
- (124) Romero de Cepeda escribe La antigua memorable y sangrienta destrucción de Troya, editada en Toledo 1583. En esta obra hay una nota muy importante para nosotros. Según los textos clásicos, una de las condiciones necesarias para la caída de Troya según confesión de Heleno -único conocedor de los oráculos al respecto- era robar el paladio o estatua de Atenea que protegía la ciudad mientras estuviese en el templo de Troya; por ello, Ulises y Diomedes entran una noche en Troya y se la llevan. Este paladion clásico aparece precisamente citado por Romero de Cepeda, pero sufre una curiosa transformación, en virtud sin duda de su relación con la caída de la ciudad. Romero de Cepeda, que según propias palabras, se inspiró para su obra en Dares y Dictis, "pues Virgilio no cuenta la verdad" (ob. cit. fol. 10), nos da una explicación muy particular. Dice que en el templo de Palas en Troya, "estava un madero a manera de cavallo de vn palo que nunca su color ni olor en otro se a hallado... Paladion que ansi se llamava este madero" (ob. cit. fol.25v-26), éste fue entregado por Antenor a Ulises y "en satisfacción de lo qual hizieron los griegos el Paladion que Virgilio cuenta por el qual fue Troya destruyda para ofrecello a Palas donde yvan los mil hombres armados que destruyeron a Troya". Es así como el caballo de Troya se conoce como Paladion

en el teatro español.

Aun más tarde, dice lo mismo Guillén de Castro en La manzana de la discordia, obra que ya hemos visto influir en la pintura española anteriormente, en ella Antenor exclama: "Troya se abrasa/ del griego Paladion/ del que la maquina extraña/ tu Permitiste que entrara/ por muchas partes arroja/ A millares gente armada." (manuscrito citado s.p.).

Lo mismo vemos en Calderón. En su Troya abrasada Sinón dice a Príamo, por encargo de Agamenón: "que el de su parte pondría/ voluntad y rendimiento,/ en cuya fee dava a Palas/ por su fiadora, ofreciendo/ al Ylion de sus muros,/ donde está su altibo templo/ un fabricado caballo/ que esta su jente haciendo/ para consagrarle a Marte/ jeroglífico perfeto/ de la guerra; y así a Palas/ le ofrecieron, adquiriendo/ nombre de Paladion/ por su nombre en efeto;" (apud Northup ob. cit. pág. 329).

Es así como se llama Paladion al caballo de Troya primero en el teatro y luego en la pintura, pues en el inventario del Buen Retiro de 1700 se recoge un Incendio de Troya de Juan de la Corte y se cita: "Una perspectiva de dos varas y media de largo y siete cuartas de alto con el Paladion y destruycion de Troya, de Juan de la Corte".

- (125) Guillén de Castro ob. cit. 1625 pág. 531
- (126) Marc-Antoine Raimondi. Illustrations du catalogue de son oeuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888 "G.B.A." 1978 pág. 22. S.J. FREEDBERG Painting of the High Renaissance in Rome and Florence Cambridge-Massachusetts 1961 pág. 405.
- (127) El grabado sirvió de modelo para todo tipo de obras de arte y así puede verse una reproducción casi exacta en un esmalte de Limoges, del siglo XVI, que conserva el Museo Lázaro Galdiano y en el que están copiadas también las palabras explicativas del texto de Virgilio, que incluye el grabado. El esmalte está expuesto como "Leonard Limousin" y en la Gufa del museo aparece como "taller de los

Penicaud" y es similar a otro del museo Victoria y Alberto de Londres (José Camón Aznar Güfa del Museo Lázaro Galdiano Madrid 1973 pág. 25). El grabado de Marcantonio recibe una interpretación muy similar a la de Juan de la Corte en un pintor holandés de época algo posterior, pero como él, limitado en cuanto a técnica: Hoet I, de quien puede verse un cuadro muy similar a ~~la~~ nuestro en el castillo de Slangenburg, en Doetinchem, aunque sólo tengan en común el inspirarse en una misma estampa. Hoet I aprovechó la composición italiana en varias ocasiones. De esta misma escena hay otra versión en Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle inv. nr. 1884. También utilizó la estampa para representar el banquete de Dido y Eneas -tema pintado también por Juan de la Corte- del que hay otras dos versiones, una en el mismo castillo De Slangenburg y otra en Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen inv. n.º 1955.

- (128) Guillén de Castro ob. cit. 1625 pág. 533
- (129) Marqués de SALTILLO La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas "B.R.A.H." 1954 t.134 pág. 67
- (130) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 361
- (131) Ponz ob. cit. VI pág. 125
- (132) Ibidem VI pág. 117.  
Según Tormo estos cuadros habían sido colocados en el Salón de Reinos en tiempo de Carlos III para sustituir a los retratos reales que se llevaron al Palacio Nuevo (Tormo Velázquez y el Salón de Reinos... "B.S.E.E." 1911 pág. 30 y 43)
- (133) Existe un tercer lienzo del Incendio de Troya en el palacio de Ríofrío (Segovia) que Angulo y Pérez Sánchez citan como procedente del Buen Retiro, y por tanto uno de los dos mencionados en su inventario de 1700 (ob. cit. 1969 pág. 361-362). No obstante, el cuadro del palacio de Ríofrío tiene adosada una etiqueta con el nombre de la colección Salamanca, por lo que suponemos que se trata de una de las obras compradas por Isabel II al citado marqués, quien a su vez había adquirido la colección de pinturas del palacio de Boadilla del Monte, aun-



aunque no se mencionan en las referencias que conocemos de tal compra (Marqués del Saltillo Iniciadores de ferrocarriles y empresas industriales (1845-46) "B.R.A.H." 1951 t. CXXIX pág. 39-72)

- (134) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 354
- (135) El cuadro fue depositado por el propietario en el Rectorado de la Universidad de Murcia. Del resto no se tienen noticias en Murcia actualmente (1980).
- (136) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Pintura madrileña del siglo XVII: "Addenda" "A.E.A." 1976 pág. 293-325
- (136bis) Véase más arriba, nota 133.
- (137) Angulo y Pérez Sánchez 1969 pág. 361.
- (138) Palomino ob. cit. pág. 966.
- (139) Así en las comedias de Lope de Vega, por ejemplo. Véase María Rosa Lida Dido y su defensa en la literatura española "Rev. Filología Hispánica" 1942 pág. 227ss.
- (140) Obsérvese la diferencia de interpretación de la misma escena pintada por Agüero y por Dughet (National Gallery de Londres), en el que Eneas corre tras Dido hacia la cueva mientras un amorcillo cuida el caballo, y Juno y Venus vigilan desde el cielo. El montaje es parecido: amplísimo paisaje con figuras pequeñas, pero ni es igual la referencia a la naturaleza, muy pequeña en Dughet, ni es el mismo el impulso amoroso expresado por Dughet y la concentración expresada por Agüero. (El cuadro de Dughet puede verse en Jacques THUILLIER L'opera completa di Poussin Milano 1974 pág. 123 R115
- (141) Por ejemplo el cuadro de Guido Reni "Dido y Eneas" en el Palacio Real de Madrid, podría representar esta misma escena (Pérez Sánchez ob. cit. 1965 pág. 176). Hay otros dos ejemplares, uno en Kassel y otro en Béziers (Edi BACCHESCHI y Cesare GARBOLI L'opera completa di Guido Reni Milano 1971 pág. 103-104 no 127A y B). La misma escena, casi exacta, des

pedida de Eneas y Dido y sus doncellas en el puerto, criados que embarcan los presentes y barcos preparados en el muelle para la partida, está representada en el ciclo de Dido pintado por el Bergamasco en el palacio Lomellino (Campanella) de Génova, hecho hacia 1566 (Ezia GAVAZZA La grande decorazione a Genova Genova 1974 pág. 28)

- (142) Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid 1972. Se cambió de atribución en el catálogo del Prado de 1933, seguramente por comunicación verbal del propio Tormo.
- (143) Palomino ob. cit. pág. 965-966.
- (144) Solamente se conoce un San Ildefonso que estaba en la iglesia Santa Isabel de Madrid y desapareció hace algunos años. Sobre Agüero véase también más arriba, pág. 215
- (145) Pedro de MADRAZO Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de los Reyes de España Barcelona 1884 pág. 186.
- (146) A. BERTUETE Y MORET The school of Madrid London-New York 1911 pág. 112 (reedición de la de 1909).
- (147) Elías TORMO Aranjuez "B.S.E.E." 1929 pág. 12-13
- (148) Antonio COVALEDA Gufa de Aranjuez Madrid 1958 pág. 68 y 81.
- (149) Paulina JUNQUERA y ma. Teresa RUIZ ALCON Gufa ilustrada del Real Palacio de Aranjuez Madrid 1958 pág. 23.
- (150) Véase el estudio de Ma. Rosa Lida antes citado pág. 227ss.
- (151) Ibidem pág. 313
- (152) Ibidem pág. 319.
- (153) Así se explica que en 1587 se diga aún: "Solo vna cosa quiero aquí escribir, porque los que la leyeron tomen exemplo de castidad en la reyna Elisadido, a la qual muchos quisieron infamar, principalmente el Virgilio por alabar a Eneas como arriba se dixo diziendo que tuvo que hazer con el, lo qual es falso" (Crónica Troyana en que se contiene la total y la-

mentable destruycion de la nombra Troya. Medina 1587 fol. 136. Según Ma" Rosa Lida, en la Edad Moderna la defensa de Dido es un tema privativo de la literatura española (ob. cit. pág. 356) A la visión medieval que ensalza a Dido para realzar a Eneas, se puede oponer incluso la visión alegorizada de la Eneida clásica, de la cual es buen exponente la traducción italiana de Giovanni Fabrini da Fighine y Filippo Venuti di Cortona (con comentarios), Venecia 1581, citada por Ezia Gavazza a propósito de las pinturas de la Eneida en el palacio Centurione de Sampierdarena (Genova). Al comentar el episodio de la cueva, no se alude a la falsedad de lo narrado sino a la explicación "moralizada" del hecho y así se explica: "L'essersi loro accozzati insieme sotterra in una spelonca, non significa altro, se non che coloro, che desiderano gl'onori, le ricchezze, gl'imperii, hanno gli animi loro serrati ne le cose corporee e caduche" (Eneide di Virgilio mantuano commentata Venezia 1581, apud Gavazza ob. cit. pág. 338 nota 69). Tanto Eneas como Dido tienen un papel importante en el simbolismo de la obra, pues Dido representa la vida activa y civil, y Eneas al héroe virtuoso que abandona los placeres mundanos para seguir su destino. Naturalmente la visión renacentista reconoce que la Vida activa, esto es, Dido, necesita para vivir de la Virtud, esto es, Eneas.

- (154) Julio CAVESTANY Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la exposición Madrid 1936 y 1940 pág. 136-138.
- (155) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII Madrid 1972 pág. 95.
- (156) Saltillo ob. cit. 1953 pág. 198
- (157) Olivier ob. cit. pág. 14.
- (158) Palomino ob. cit. pág. 1069.
- (159) Caturla, ob. cit. 1960 pág. 336.
- (160) Cean ob. cit. IV pág. 363.

- (161) El tema de Troya aparece también en las expediciones de pintura enviadas a América, donde parece tuvo especial éxito el robo de Elena, a juzgar por las noticias que poseemos, así por ejemplo, en un embarque de 1589, hecho por el mercader de libros Juan Muñoz, con destino a Nombre de Dios, se consignan al mercader Pedro Espina, tres cajones de pinturas y entre las grandes cantidades de pintura religiosa, figuran dos profanas con el tema de "el robo de Elena", valoradas en 25 pesos y 1 peso y seis reales respectivamente, lo que indica que se solicitaba tanto en pintura de calidad, como en la de consumo más generalizado (José Torre Revello Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII. "Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas" 1948 pág. 90.
- (162) Dibujo a pluma, tinta oscura, tinta roja y aguada oscura. Mide 270 x 385 cm. Brown ob. cit. pág. 171 lám pág. 295. Walter WITZTHUM J.Q. van Regteren Altena: Les Dessins italiens de la reine Christine de Suède. "Master Drawings" 1966 pág. 304.
- (163) Walter WITZTHUM Il barocco a napoli e nell'italia meridionale Milano 1971 pág. 81
- (164) Brown ob. cit. pág. 172.
- (165) Olivier ob. cit. pág. 94
- (166) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 252
- (167) Ibidem pág. 252.
- (168) Ibidem pág. 252. José María de Azcárate Noticias sobre Velázquez en la Corte "A.E.A." 1960 pág. 361
- (169) Ceán ob. cit. I pág. 302. Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 252.
- (170) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 178 y 252. Bottineau ob. cit. 1958 pág. 35 nº 2.
- (171) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 178. Bottineau ob. cit. pág. 35
- (172) Bottineau ob. cit. pág. 35.
- (173) [Homero] Esta es la yliada de homero en romance tra-

- duzida por Juan de Mena. Valladolid 1519 fol 7 y v.
- (174) Parece que sólo hubo dos traducciones; una, la ya citada de Juan de Mena, impresa en 1519, y otra, impresa en Madrid en 1627 -posterior pues al lienzo de Cajés- y obra, al parecer, de Góngora (Antonio PALAU Y DULCET Manual del librero hispano-americano Barcelona 1948 ad vocem). Sobre el texto griego véase Morel-Fatio ob. cit. pág. 111ss.
- (175) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1977 pág. 24-25 catálogo nº 90.
- (176) Es mucho más probable que el dibujo aluda a uno de los episodios de la Jerusalén conquistada de Tasso en que el capitán es herido en una pierna durante el asalto a una ciudad y los soldados lo curan. La historia solía estar ilustrada en las ediciones de la obra en el siglo XVII (puede verse por ejemplo la de Génova 1617 ilustrada por Bernardo Castello).
- (177) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1977 nº 91 pág. 24-25
- (178) Ceán ob. cit. V pág. 104-105.
- (179) Descripción verdadera... de la Real...Entrada que hizo la Reyna...Doña María Luisa de Borbon (1680) s.p.
- (179bis) Harold E. WETHEY El Greco y su escuela Madrid 1967 II pág. 98. La confusión debe provenir de Cossío quien identifica el Laoconte de Washington con un cuadro que él vio citado en el inventario del palacio de San Lorenzo de 1791 (?) como "la historia de Laoconte ceñido de culebras, copia del Tiziano tasado en 30 doblones" (El Greco. Edición definitiva al cuidado de Natalia Cossío de Jiménez Barcelona 1972 pág. 211) y que él consideró debía pertenecer en realidad al conocido Laoconte del Greco. Este mismo cuadro, según Cossío, aparece citado en el inventario del alcázar de Madrid de 1686 y en de La Granja de 1791, para pasar después a la colección del duque de Montpensier en Sevilla (ob. cit. pág. 397) y así seguir la trayectoria hasta

Washington.

En realidad el Laoconte que se cita en el inventario del alcázar de 1686 es el de "blanco y negro" a que nos referimos más abajo, que aparece también en 1666 y en 1700, dándose la circunstancia de que en este último año aparece citado en el alcázar "un quadro de tres varas de largo y quasi quadrado el laoconte y sus hijos en blanco y negro, de mano del Griego con marco negro, tasado en cien doblones" mientras en el Buen Retiro "otro del mismo tamaño y marco [2 varas en cuadro] con la historia de Laoconte ceñido de las culebras, copia de Tiziano tasado en 30 doblones", lo que prueba que se trata de dos obras diferentes, no solo en calidad sino también en dimensiones y precio. Finalmente en el inventario del palacio de La Granja, de 1794 (no 1791) el cuadro que aparece citado es el Laoconte "copia del Tiziano".

- (180) Wethey ob. cit. 1967 II pág. 98. Fabio MAURONER Le incisioni di Tiziano Venecia 1941 pág. 67 fig. 35.
- (181) Walter W.S. COOK El Greco's Laocoon in the National Gallery "G.B.A." 1944 II pág. 267.
- (182) Ibidem pág. 267. En efecto, entre los libros griegos que poseía el Greco a su muerte, figura un "Omero" (San Román El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocopuli Madrid 1910 pág. 195-196).
- (183) Ibidem pág. 262. Margarete BIEBER Laocoon. The influence of the group since its Rediscovery Detroit 1967 pág. 19. José CAMON AZNAR Dominico Greco. Madrid 1950 II pág. 919, también indica Camón que puede tratarse de Poseidón y Casandra. Recuérdese que Laoconte en la Eneida era sacerdote de Neptuno (II 200-205) ocasionalmente, cuando el ataque de las serpientes.
- (184) Erwin Walter PALM El Greco's Laokoon "Pantheon" 1969 pág. 134.
- (185) Cook ob. cit. pág. 268-269.
- (186) Inventario, Reales, alcázar, correspondiente al

- año 1686. Bottineau ob. cit. 1958 nº 2 pág. 164 nº 310.
- (187) El primer inventario es de 1614 y está hecho por el hijo del Greco (Francisco de San Roman ob. cit. 1910 pág. 195). El segundo inventario es de 1621 y referente a los bienes de Jorge Manuel Teotocópuli, entre los que están, naturalmente, algunos de los heredados del padre y entre ellos aparecen los tres Laoconte: "1 laocón de 2 baras de largo, 3 baras y dos terzios de alto" (nº 41), "un laocón grande de tres baras y media en cuadrado" (nº 179) "otro laocón casi del mismo tamaño" (nº 180) (F. de B. SAN ROMAN De la vida del Greco. (Nueva serie de documentos inéditos) "A.E.A." 1927 pág. 73 y 302.
- (188) Palomino ob. cit. pág. 913-914.
- (189) Ceán ob. cit. IV pág. 193.
- (190) Ponz ob. cit. X pág. 141.
- (191) Se han visto los índices de los Inventarios Reales conservados en el Museo del Prado, más los inventarios de 1776, 1794, y 1814 donde no figura.
- (192) Santos MARTIN SEDEÑO Descripción del Real Sitio de San Ildefonso y sus jardines y fuentes. Madrid 1852. Rafael BRENOSA y Joaquín Ma. de CASTELLARNAU Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso Madrid 1884.
- (193) August L. MAYER Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto) Leipzig 1923 pág. 203. No lo reconocen ni Felton (Jusepe de Ribera: A catalogue raisonné University of Pittsburg Ph. D. 1971) ni Pérez Sánchez-Spinosa (L'opera completa del Ribera Milano 1978).
- (194) El dibujo mide 122 x 262 cm. pluma, tinta y aguada sepia. JONATHAN BROWN Jusepe de Ribera, Prints and Drawings Princeton 1973 pág. 167 lám. pág. 199.
- (195) Brown ob. cit. pág. 167.
- (196) Precisamente en estos versos se dice como Laoconte se defiende de la serpiente con un arma en la mano tal y como aparece en el dibujo de Ribera.  
"Post ipsum [Laoconte] auxilio subeuntem et tela

ferentum/corripiunt spirisque ligant ingentibus;/  
(Eneida II 216-217)

- (197) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 362.
- (198) J.J. MARTIN GONZALEZ Un cuadro de Roque Ponce  
"A.E.A." 1963 pág. 310.
- (199) Ceán ob. cit. IV pág. 106.
- (200) Juan Antonio GAYA NUÑO En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados.  
"Goya" 1956 nº 10 pág. 225
- (201) María Luisa CATURLA Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro "A.E.A." 1960 ág. 336
- (202) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes "A.E.A." 1962 pág. 255-257.
- (203) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Pintura italiana del siglo XVII en España Madrid 1965 pág. 384
- (204) Santiago SEBASTIAN Arte En "Baleares" Madrid 1974 pág. 264.
- (205) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1972 pág. 225
- (206) Antonio MENDEZ CASAL El pintor Alejandro de Loarte  
"Revista Española de Arte" 1934 pág. 192
- (207) Marqués de SALTILLO Colecciones madrileñas de pintura: La de D. Serafín García de la Huerta (1840)  
"A.E." 1951 pág. 171.  
- Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 pág. 241.
- (208) Palomino ob. cit. pág. 939-941. Ceán ob. cit. p.50-52.
- (209) Saltillo ob. cit. 1953 pág. 241.
- (210) Quevedo, el gran escritor y poeta español del barroco tenía en su casa un "incendio de Troya" como si quisiera confirmar con ello el carácter emblemático de la escena. (Constantino LASCARIS COMNENO Quevedo "R.I.E." 1952 pág. 465.
- (211) Ceán ob. cit. IV pág. 203-210. José Francisco SIMON Francisco Rizi postergado "A.E.A." 1945 pág. 308-309.



- (212) Véase más arriba pág. 387ss.
- (213) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas I Escuela Flamenca Siglo XVII Madrid 1975 I pág. 334.
- (214) Bottineau ob. cit. 1958 pág. 452 nº 899 y 900. El de Rubens se registra con el número 312. (Ibidem pág. 164).
- (215) Viñaza ob. cit. III pág. 55.
- (216) En realidad las únicas obras conocidas actualmente firmadas por Cotto, son dos lienzos mitológicos representando a Piramo y Tisbe y Venus y Adonis, que serán estudiados en sus capítulos correspondientes (véase más abajo pág. 949 y 1122)
- (217) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H." 1947 t. 121 pág. 383-385
- (218) Ibidem.  
Descripción verdadera... ob. cit.  
Segunda descripción de la Real entrada que la Reyna nuestra señora executó el Sabado 13 de Enero deste año de 1680 Madrid s.a.
- (219) Saltillo ob. cit. 1947 pág. 387
- (220) Ibidem pág. 387-388.
- (221) Ibidem.



Rosa López Torrijos

TP  
1982  
119-II



84 - 7075 - 254 - 5

LA MITOLOGIA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

TOMO II



ARCHIVO

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1982

"

Colección Tesis Doctorales. Nº 119/82

© Rosa López Torrijos  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1982  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-38067-1982



///

D I O S E S   M A Y O R E S

"

### S A T U R N O

Saturno, o Cronos, es el personaje que abre la serie de divinidades mayores, debido a ser él el padre de la primera generación de Olímpicos.

Como es sabido, Saturno, era hijo de la Tierra y Urano, el primer señor del mundo. Urano odiaba a sus hijos y, para evitar su presencia, los ocultaba en los abismos de la Tierra, su madre. Esta, agobiada por el peso y el dolor, consiguió al fin, que el más pequeños de sus hijos, Saturno, tomase venganza de su padre, y ofreciéndole una hoz, hizo que el hijo castrase con ella a su padre, arrojando después sus genitales al mar.

De esta forma Saturno pasó a ser el segundo señor del mundo y casado con su hermana Rea fue el padre de los primeros dioses olímpicos: Vesta, Juno, ~~Q~~res, Plutón, Neptuno y Júpiter. No obstante, y siguiendo la tendencia paterna de odio hacia sus propios hijos, Saturno los fue devorando conforme nacían, hasta que el más pequeño de ellos, Júpiter, fue igualmente el encargado de castigar a su padre.

Al nacer Júpiter, su madre, Rea, dio a Saturno una piedra envuelta en pañales que el dios comió en lugar de su hijo. Este creció tranquilamente en Cre

ta y siendo ya adulto, hizo que su padre vomitase a sus hermanos y estableció con él una guerra, conocida como la Titanomaquia, a resultas de la cual, Saturno quedó vencido y Júpiter pasó a ser el tercer señor del mundo, ya definitivamente (1).

De toda esta larga historia pocos episodios fueron aprovechados por los pintores españoles para la iconografía mitológica.

De Saturno se conocen, durante el siglo XVII, dos obras de pintura.

La primera de ellas nos ofrece la imagen de Saturno devorando a uno de sus hijos, episodio correspondiente a la primera parte de la historia. La pintura sin embargo, no es original español, sino copia hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo del original de Rubens para la Torre de la Parada(2). La copia de Mazo fue encargada, como tantas otras, para el alcázar de Madrid, donde se registra en el inventario de 1686 (3).

La segunda obra que conocemos, referente a Saturno, es la realizada para la decoración del Arco de los Italianos, levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, en 1680. La noticia solo nos dice, escuetamente, que en dicho arco se representó "el Comité de los dioses con Saturno" (4). Se trata por tanto, posiblemente, de una asamblea de los dioses en la que aparece Saturno ya derrotado por Júpiter, formando parte de la reunión, como un personaje más.

N o t a s

- (1) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 pág. 48-55.
- (2) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 pág. 259.
- (3) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 "Bulletin Hispanique" 1958 pág. 452 nº27
- (4) Conde de POLENTINOS La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería "B.S.E.E." 1913 pág. 55

### J U P I T E R

El padre de los dioses fue objeto de interés en la pintura del siglo XVII y sus representaciones, tanto aisladas como en algunos de sus célebres episodios amorosos, aparecen con relativa frecuencia en el arte español.

El arte del siglo XVI había dejado una serie de representaciones que pueden servir de introducción a las del siglo XVII.

Primeramente tenemos la imagen de Júpiter como integrante de lo que se ha llamado la "tradición física" de la mitología ( 1 ), es decir, como representante del planeta de su nombre; de este modo aparece junto a otros dioses de la mitología, en los relieves del intradós de la puerta principal del Salvador de Ubeda, correspondiendo el conjunto -obra de Jamete- a la totalidad de los planetas conocidos en el Renacimiento (cinco más el Sol y la Luna incluidos como tales) y los cuatro elementos que componían el mundo físico( 2 ). También aparece como planeta en la capilla de los Benavente de Medina de Rioseco ( 3 ).

Igualmente es frecuente encontrar, en el siglo XVI, la figura de algunos personajes mitológicos, entre ellos Júpiter, en pequeños templete intercalados en las decoraciones de grutescos. Un ejemplo de esto lo

"



tenemos en las pinturas del Tocador de la Reina, en la Alhambra de Granada, realizadas por Julio Aquiles y Alejandro Mayner( 4 ). En ellas se pueden ver las figuras de Júpiter, Minerva, Neptuno, la Victoria, etc., todas a pequeña escala e intercaladas entre los grutescos que cubren las paredes de la sala dedicada a la historia de Faetón. ( 5 )

Asimismo, hay en el siglo XVI, una serie de ejemplos con ciclos o historias sueltas de las metamorfosis de Júpiter, relacionadas con sus aventuras amorosas.

Bajo la forma de sátiro consiguió Zeus a la ninfa Antíope y quizás a esta iconografía pertenezca la imagen de un dibujo de Becerra conservado en el monasterio de El Escorial ( 6 ) que, aunque fragmentariamente, permite ver la figura de una joven y un sátiro sentados uno junto a otro. Como es sabido, las historias de las Metamorfosis de Ovidio estaban representadas en una de las salas de la Torre Dorada del alcázar madrileño ( 7 ) y quizás a una de ellas corresponda este dibujo de Becerra.

La historia de la metamorfosis de Júpiter en Diana para conquistar a la ninfa Calisto está representada en las pinturas del palacio del Viso del Marqués por los artistas italianos italianos que la decoraron. Una sala de la planta alta se dedica a esta historia y entre las escenas representadas (Júpiter

ve a Calisto en el baño, Diana con sus ninfas de caza, Diana descubre el ~~em~~barazo de Calisto, Parto de la ninfa, Juno castiga a Calisto, Arcas dispara contra su madre, Arcas y su madre llevados al Olimpo) aparece lógicamente la de Júpiter abrazando a la ninfa bajo la forma de Diana.

La aventura de Danae y Zeus metamorfoseado en lluvia de oro, ya fue vista en el capítulo de Perseo ( 8 ).

El rapto de Europa por Zeus en forma de toro se representó frecuentemente en relieves de fachadas platerescas ( 9 ) e incluso en decoraciones de sillerías de coro, por ejemplo en la catedral de Burgos ( 10 ).

Otra metamorfosis famosa fue la de Zeus en águila para raptar a Ganímedes. El tema, favorito de los humanistas del siglo XVI, fue ya tratado a propósito de los techos de la Casa de Arguijo y la Casa de Pilatos en Sevilla ( 11 ) pero podemos recordar aquí también, el cuadro de Ganímedes, hoy perdido, pintado por Pedro de Villegas y Marmolejo, que el pintor legó a Arias Montano y que éste a su vez donó a Pedro de Valencia ( 12 ).

La historia de Io se representó también en una de las salas del palacio del Viso del Marqués Aunque el estado actual de las pinturas no permite reconstruir

totalmente la iconografía de la sala, es de suponer que en ella estaría también representada la metamorfosis de Zeus en nube para unirse a Io.

Finalmente, la historia de Leda y el cisne, forma que Júpiter tomó para llegar a ella, fue también utilizada en el arte español pues se conserva un dibujo de Berruguete -posiblemente para una fuente- en el Rijksmuseum de Amsterdam con esta iconografía ( 13 ).

Sin embargo, más que estos ejemplos españoles de ámbito local o poco difundidos, debieron influir en los pintores españoles del siglo XVII las grandes telas importadas de Italia, las célebres "poesías" de Tiziano o los cuadros de Correggio y Tintoretto en las colecciones reales.

En la pintura del siglo XVII el primer papel que se asignó a Júpiter estuvo relacionado con su posición preponderante entre los dioses olímpicos como máximo poder entre ellos. Con este simbolismo figura Júpiter en los arcos triunfales de las entradas reales, los famosos y efímeros monumentos públicos que servían, mejor que cualquier otra obra de arte, para propaganda de la realéza y la política española. En ellos aparece Júpiter, bien como representante del poder supremo del monarca español, bien como influyendo sobre el rey por su papel astrológico.

Palomino, siguiendo la Mitología de Comte, explica que la alusión a Júpiter en las obras reales "se

funda, no solo en la circunstancia de ser deidad venerada de la gentilidad sino que antiguamente los Reyes se denominaban con el nombre de Júpiter y a consecuencía de esto se le pone el rayo en la mano por ser la demostración de su dominio ( 14 ).

En 1649 hacía su entrada en Madrid Ma. Ana de Austria, última esposa de Felipe IV, los arcos levantados a su llegada constituyeron uno de los mayores espectáculos del siglo en la corte española, el programa iconográfico preparado por Ramírez de Prado ( 15 ) incluía algunas imágenes que nos interesan en este capítulo, aun cuando de la mayoría de ellas sólo tengamos la descripción literaria.

En las obras levantadas para la entrada real aparece Júpiter en función de su papel astral y acompañado de los signos del zodiaco.

En el Arco del Prado se representan los siete planetas y según nos cuenta la descripción contemporánea: "Aparece Júpiter con vestiduras rozagantes, corona y cetro por ser príncipe influyente de Reyes y Príncipipes, en sus manos una cornucopia de frutas y a sus pies cantidad de monedas de oro; sobre su cabeza su estrella, clara i brillante, de poder, de latón bruñido..." ( 16 ) junto a él aparece Sagitario "por ser su casa predominante en Madrid" y Piscis "por serlo también" ( 17 ).

Con este mismo papel de planeta influyente sobre personajes poderosos y acompañado siempre de Sa gitario, se vuelve a repetir su imagen en una de las caras del pedestal de Himeneo, de cuyo monumento, le vantado en la plaza del Palacio, conservamos un dibujo hecho por Rizi -ya comentado anteriormente ( 18)- pero cuya iconografía no concuerda totalmente con los descrito por Ramírez de Prado para Júpiter, por lo que omitimos una referencia más extensa a él.

En 1680 se publicó en Madrid otra descripción de recibimientos reales, esta vez correspondiente al viaje que Carlos II realizó a Aragón poco antes de esta fecha ( 19 ). El recibimiento tuvo lugar en Zaragoza, levantándose los arcos desde el Coso hasta la Seo, bajo la dirección e invención de D. Antonio Domingo Español "del Consejo y Secretario de S.M. y de la Ciudad, noble de sangre y entendido en letras divinas y humanas" ( 20 ).

El monumento levantado en la calle de la Cuchillería contaba con tres lienzos, en el tercero de los cuales "estaba pintado nuestro monarca armado con el Aguila debajo del Manto Real, y Militar, y una Corona Imperial y Júpiter al lado siniestro con los rayos en la mano a quien los quitava Su Magestad, y sobre el un mote, que tirava la línea azia Iupiter diziendo: "De tu poder el ensayo/Desprecia Fabula el Mundo;/"

porque de Carlos Segundo,/ son el Aguila, y el Rayo." ( 21 ), clara alusión al rechazo de la falsedad de la fábula y su sustitución por la verdad del poder del monarca cristiano. Tampoco de esta obra han llegado a nosotros testimonios gráficos, ni sabemos quienes fueron los artistas encargados de su realización.

El matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans fue un nuevo motivo para celebrar grandes fiestas en la Corte. Su entrada oficial tuvo lugar en 1680 y la comitiva siguió el itinerario acostumbrado desde el Buen Retiro hasta el alcázar.

La obra principal de pintura fue contratada por Matías de Torres (arco de la Puerta del Sol), Claudio Coello (Arco del Prado) y José Donoso (Arco de los Italianos), según escrituras de 31 de agosto y 3 de septiembre de 1679 ante Juan Eugenio Arias (22) estos mismos artistas contrataron el 13 de septiembre de 1679 como colaboradores a una serie de pintores entre los que se citan a Pedro de Villafranca, Antonio de Van de Pere, Bartolomé Pérez, Juan Fernández de La redo, Antonio Castejón, Alonso del Arco, Francisco Urisart y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, sobre alguno de los cuales volveremos más adelante. El arco más cotizado fue el del Prado, encomendado a Claudio Coello y al que se asignaron 70.000 reales ( 23 ).

En este arco primero del recorrido aparece Júpiter y de él conservamos un dibujo del propio Claudio

Coello y una descripción literaria.

La descripción nos dice que el arco del Prado, en la cara que miraba a los Capuchinos, tenía en la parte superior, sobre la pintura principal "a Júpiter sojuzgando a Madrid y cuatro estatuas de la Providencia, Lope de Vega, Camoens, y una de cuatro caras, alusivas a las partes del mundo y en un lado y otro, las armas antiguas y modernas de Madrid" ( 24 ).

El dibujo perteneciente hoy a los Uffizi (14392F) ( 25 ) corresponde a esta misma descripción. En él puede verse al dios olímpico con sus atributos característicos, rayos y águila, extendiendo su brazo derecho sobre la tierra, en el centro del dibujo unos angelillos sostienen una amplia cartela con un soneto cuyo texto es el siguiente:

"Ya no Mas Roma por su fama aliente  
sus terminos sin termino gloriosos;  
sus Heroes calle, Triumphos y Colossos  
el Iaspe escrito, el Marmol elocuente.  
Solo Madrid y la Española gente,  
que a Iobe rindio cultos Religiosos,  
del Orbe en los espacios anchurosos,  
suceda a su desvelo providente.  
Solo Madrid, que a Roma desaffa,  
solo Madrid, que borra su memoria,  
solo Madrid, que el mundo es abrebiado.  
Solo Madrid, que entrando en el María,  
sies que de imbidia no sirve a su gloria,  
sobrale al Cielo el solo por cuydado."

A la derecha se ve una figura de pie sobre un pedestal que tiene la siguiente inscripción: "Ipse suos adsit Genius visurus honores". En la parte inferior del dibujo aparece una vista de Madrid y otro grupo de angelitos juguetones característicos de Claudio Coello. El dibujo al parecer, lleva escrito también el nombre de Juan Fernández de Laredo ( 26 ).

Como se recordará el pintor Juan Fernández de Laredo, discípulo de Rici y decorador ( 27 ), figuraba entre los colaboradores contratados para los arcos de la entrada de María Luisa y seguramente a él iba destinado el dibujo de Coello por corresponderle ejecutar aquel fragmento de la pintura del arco, ya que, según se especifica en la escritura antes mencionada, los tres artistas principales -en este caso Claudio Coello- "darían a los demás copartícipes los dibujos de la pintura que habían de ejercitar" ( 28 ).

Esta primera intervención de Júpiter en la entrada de Ma. Luisa está explicada por la letra del soneto que trata de ensalzar la fama de Madrid haciendo ver como los españoles, capaces de abrir nuevos mundos al culto divino, han de superar en gloria a la antigua Roma, y como la Corte merece la atención del dios más poderoso. Esto se corrobora con la figura del genio el cual según la inscripción "ha de ver sus honores".

Júpiter aparece otra vez en el arco situado en la puerta de Guadalajara, encargado al maestro arquitecto Pedro Davila Cenicientos. La descripción del mo



numento nos dice que en las cuatro esquihnas del arco se situaban Marte, Mercurio, Júpiter y Venus, mientras debajo estaban las cuatro partes del mundo ( 29 ). En este caso hemos de conformarnos con la descripción literaria ya que no conocemos ningún tipo de reproducción que nos aproxime la imagen de la pintura y escultura realizadas en el arco.

Por el contexto de la narración sabemos que el papel de Júpiter en esta obra está relacionado con el planeta de su nombre, que junto a los demás citados y a las cuatro partes del mundo asisten como representantes de todo el universo al encuentro del rey y de su esposa, representados en el mismo arco por el Sol y la Aurora.

Finalmente en los monumentos levantados para la entrada en Madrid de Ana de Neoburgo, cuando se celebró su matrimonio con Carlos II, en 1690, vuelve a aparecer la imagen de Júpiter, esta vez formando parte de jeroglíficos complicados cuyo significado no siempre es fácil de averiguar.

Así, en el espacio que iba desde la puerta principal del Retiro hasta el primer arco de triunfo, se situó una calle de nichos, en cada uno de los cuales se representó un jeroglífico y una medalla con la imagen de una mujer famosa de la Biblia o de la Historia Antigua. En uno de estos nichos aparecía Iove sobre

un globo con coronas de oro que ofrecía a Minerva y en la medalla Sapho ( 30 ).

En la plazuela de la Villa, el arco monumental fue ideado por Palomino y él mismo nos explica en su Museo Pictórico la historia representada y el significado de ella. En lo referente a Júpiter cita Palomino "una empresa con un águila volando en el aire, y el dios Júpiter abajo, ofreciendo sacrificio a el cielo, porque le fuese propicio en la debelación de los Titanes; a cuyo tiempo vió un águila, que fue auspicio feliz de su victoria, en que estaba simbolizado el asedio de los moros sobre el presidio de Alarache (que entonces se defendía) y son los titanes, que pretenden asaltar el cielo de esta Monarquía católica. Y cuando el Júpiter español solicitaba obligar con sacrificios a el cielo, vió venir este águila alemana (alusión a Ana de Neoburgo como ha explicado antes) que fue seguro vaticinio de su vencimiento; en cuya consecuencia se le puso este lema: Auspicium foelix, y esta castellana abajo; Contra el Titán africano/verá el Júpiter de España/ laureada su campaña" ( 31 ).

Como vemos por las palabras de Palomino, la imagen de Júpiter como representante del monarca español quiere relacionar una vez más al más poderoso de los dioses con el más poderoso de los monarcas.

La representación de Júpiter con un contenido emblemático tenía ya tradición en el arte español a

través de los ejemplos insertados en la literatura emblemática. Así aparece por ejemplo, en el libro de Horozco Emblemas Morales, publicado en Segovia en 1589, en el que la imagen de Júpiter con pies de lana alude al castigo merecido que los dioses envían a los hombres "cuando menos se aguarda" (32). En el siglo XVII, Andrés Mendo en su Príncipe Perfecto y ministros ajustados (33) emplea la imagen de Júpiter para sus documentos III, XXXIV, y LXV, y Juan de Solórzano en los Emblemata Regio Politica, publicados en 1651 (34) emplea en cinco ocasiones la imagen de Júpiter, en los emblemas III, VIII, XXIV, XLV y LXXV, en los que el dios representa la encarnación máxima del poder y algunos de los cuales son los mismos empleados anteriormente por Mendo. Así pues, no era difícil para los pintores y eruditos del siglo XVII encontrar referencias emblemáticas a Júpiter en la literatura española.

Por otro lado, esta misma idea de supremo poder representada por Júpiter está también expresada en el retrato mitológico, ya que usualmente se representa al rey, o al principal de la casa, con los atributos de Júpiter (35).

En la corte española donde no existen, que sepamos, ejemplos de retratos mitológicos (36), se expresa esta misma idea a través de las representaciones teatrales interpretadas por la familia real. Así en el cumpleaños de la reina Mariana de Austria se representa

El nuevo Olimpo ( 37 ), donde todos los papeles son interpretados por la nobleza y el de la Mente Divina (Júpiter) lo es por la Infanta personaje de mayor rango entonces en la sucesión española.

La aparición de Júpiter en solitario, es decir, como personaje independiente, está pues ligada a su papel astrológico o a un contenido emblemático relacionado con el poder o la autoridad suprema.

Como pintura independiente con la imagen de Júpiter aislado sólo conocemos un lienzo anónimo, en una colección particular de Madrid, perteneciente quizás a los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII. En él aparece Júpiter sentado sobre el águila y en ademán de lanzar sus rayos poderosos sobre la tierra. Del cuadro no poseemos más noticias ni mayor conocimiento que su reproducción fotográfica, aunque al contemplar esta imagen recordamos el que Saltillo citaba en la colección de García de la Huerta, en el siglo XIX, un "Júpiter echando rayos, de la escuela de Palomino" ( 38 ), iconografía y atribución no muy lejanas a las de nuestro lienzo perdido. El Júpiter de García de la Huerta era compañero de un "Neptuno de la escuela de Palomino",<sup>(39)</sup> por lo que pensamos pudiera tratarse de una serie de los cuatro elementos en los que Júpiter representase el Fuego.

También como alegoría del Fuego se representó a Júpiter en los frescos de la escalera de la Reina en el palacio del Pardo según cuenta su propio autor

Jerónimo de Mora ( 40 ); las pinturas, aunque dedicadas principalmente a la diosa Palas incluían una representación también de los cuatro elementos y el correspondiente al Fuego se hizo con la figura de Júpiter.

Otro carácter muy distinto tienen las representaciones en que aparece Zeus formando parte de una historia o de un ciclo. En estas escenas las más frecuentes son las relativas a los amores de Júpiter, en la mayoría de las cuales el dios está representado bajo alguna de sus célebre metamorfosis.

Quizás la escena menos frecuente sea aquella en que aparece Júpiter junto a su esposa "legal" la diosa Juno, representación aún más rara si se trata de una escena amorosa entre los esposos -aun con el famoso precedente de Carracci en la Galería Farneses de Roma- Tal es sin embargo, la imagen que nos ofrece un lienzo anónimo -que si bien parece español por algunos detalles el tono general parece más bien italiano- que estuvo hace tiempo en una colección madrileña, y en el que aparece Juno reclinada y cubierta solo parcialmente con un paño finísimo, mientras que Júpiter descorre las cortinas del lecho para contemplar a su esposa. Ambos dioses están perfectamente identificados por los animales que les son característicos: águila y pavo real. En la iconografía de la obra resalta un detalle del adorno de Juno: la riqueza del cinturón adornado con piedras preciosas, lo cual hace referencia a uno de los episodios famosos en la historia de Júpiter y Juno. La escena se refiere al relato de la Iliada en el canto XIV

en el que Juno, con el fin de ayudar a los danaos en la guerra de Troya, planea excitar el deseo de Zeus con su belleza, a fin de que el dios deje algún tiempo de ocuparse de la guerra de Troya, favorable entonces a los troyanos; para ello Juno pide con engaños ayuda a Venus y ésta le regala su propio cinturón "donde residen las voluptuosidades, y el deseo, y la plática amorosa, y la elocuencia persuasiva que conturba a los más cuerdos" (197-223); con el Juno atrae a Júpiter al lecho nupcial y consigue de este modo alejar al dios de la contienda troyana.

El lienzo, que solo conocemos a través de una fotografía, puede corresponder a la segunda mitad del siglo XVII y el desconocimiento tanto de sus calidades reales, como de las circunstancias de su ejecución nos impide profundizar en el estudio de este cuadro, interesante por la rareza de su iconografía, sobre todo si se tratara realmente de una obra española.

Los amores de Júpiter constituyen el capítulo más importante de la historia del dios y fueron motivo constante de inspiración para pintores que aprovecharon el tema para expresar sin trabas una corriente de sensualidad y erotismo que necesitaba la "justificación" de un tema clásico para poder plasmar en un lienzo ciertas imágenes.

Las transformaciones que Zeus experimentaba en su unión final con las mujeres elegidas -lluvia de oro, toro, nube, cisne, fuego, etc.,- permitía reproducir

sin escándalo el momento más íntimo de tales relaciones, que quedaba oculto a ojos de profanos, desconocedores de la historia real, y disimulado en ambientes de corto horizonte cultural, mientras permitía por el contrario, a su propietario, poseedor también de la clave interpretativa, disfrutar con la representación de tales escenas que, sin las metamorfosis de Zeus, sería impensable ver colgadas en un salón de aquella época.

Esto explica que una corte tan severa en modas y costumbres como la española de Felipe II acogiera sin problemas la Danae de Tiziano y la Leda del Correggio, mientras que una sociedad tan abierta como la italiana llegase a protestar por el erotismo de la Leda y el cisne de Ammanati, historia que al ser de entendimiento mucho más generalizado en Italia, provocaba el escándalo en capas más amplias de la sociedad. (Naturalmente prescindimos ahora del distinto comportamiento de la crítica en la corte de un monarca absoluto y en una sociedad más pequeña y liberal.)

Sin embargo, no solo las metamorfosis de Júpiter bastaban para justificar la representación de las escenas de amor del dios clásico, sino que a todas ellas se les buscó una lección moral provechosa para el que las contemplaba, esta lección venía dada por el sentido alegórico que tenía la mitología y del que ya hemos tratado en capítulos anteriores.

La alegoría moral aplicada a la mitología se remonta, como es sabido, a los mismos tiempos clásicos y

Esta tradición alegórica gozó del máximo favor entre los humanistas renacentistas y barrocos.

Quizás el ejemplo más ilustrativo lo constituya la historia de Ganímedes. El amor del dios adulto por el joven adolescente de su mismo sexo parecería, en principio, una de las historias más difíciles de justificar "moralmente" en la sociedad de aquella época, sin embargo, el rapto de Ganímedes fue uno de los ejemplos más repetidos en libros de emblemas y de educación de príncipes. La acción del rapto, debida al deseo del joven por parte del dios, se convirtió en el arrebató místico del alma por Dios, pasando a ser Ganímedes prototipo de los elegidos, a quienes Dios arrebató del mundo en su juventud, tal y como hemos visto a propósito de los Olimpos de la casa de Arguijo y del duque de Alcalá, en Sevilla, estudiados con anterioridad ( 41 ). Incluso Sebastián de Covarrubias en su libro de emblemas, al explicar el de Ganímedes, compara la subida del águila con su presa con la "subida del Señor en la Ascensión" ( 42 ).

Con este sentido ya "moralizado" aparece con cierta frecuencia la imagen de Ganímedes en algunas de las Entradas Reales, de las que sólo ha quedado su descripción. Por ejemplo el rapto de Ganímedes apareció en el arco que Milán levantó para celebrar el paso por la ciudad, camino de los Países Bajos, del Infante español D. Fernando de Austria, nuevo gobernador de Flandes que llevaría al país hacia glorias desconocidas, en palabras del autor de la descripción de los monumentos: "queriendo significar con esto [rapto de Ganímedes representando



al Infante] que este nuevo gobierno levantará a una segura felicidad a los fieles y virtuosos vasallos." ( 43 )

Otro sentido distinto tiene el Ganímedes que aparecía en uno de los monumentos de la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid. El rapto de Ganímedes se oponía a la imagen de Anteros llevado por otro águila coronando la tierra, el texto del emblema decía así: "Para Iobe, sobre el Sol, / Al Phrigio Garçon conduzes, / Y oy trae Anteros tus Luzes, / Al Iupiter Español" ( 44 ). Como se ve la oposición de estas imágenes de Ganímedes y Zeus, con Anteros y el monarca español son dignas de un profundo estudio.

El rapto de Ganímedes aparece también en algunos lienzos independientes hechos por artistas españoles pero copiando a pintores extranjeros.

El primero de ellos es la copia del Ganímedes de Correggio - hoy en el Museo de Viena - hecho por Cajés en 1604 ( 45 ), que se colgó en el alcázar madrileño y hoy está en el Museo del Prado (nº 119).

El segundo corresponde a la copia del Ganímedes de Rubens (Prado 1679) hecho por Mazo. El original se destinó a la Torre de la Parada ( 46 ) y la copia de Mazo al alcázar madrileño donde se cita en 1686 "en la pieza principal" ( 47 ) y en 1700 en el "cuarto bajo".

Volviendo ahora a otros ejemplos en la pintura española de los amores de Zeus con mujeres célebres, encontramos que las representaciones más frecuentes de estas historias se hallaban en las colecciones españolas en cuadros importados de Flandes e Italia, cuyos ejemplos más bellos fueron los de Tiziano encargados por Felipe II en el siglo XVI y los de Rubens comprados por Felipe IV en el siglo XVII.

Estos modelos de primera calidad artística no dejaron de interesar a los pintores españoles del XVII, algunos de los cuales copiaron estos antecedentes extranjeros, igual que hemos visto hacer en el caso de Ganímedes.

El episodio de Zeus convertido en sátiro para seducir a Antíope lo vamos a encontrar con cierta frecuencia en las obras españolas del XVII, sin embargo, ha de hacerse aquí la observación de que la iconografía referente a esta historia es fácil de confundir con la representación de Venus y un sátiro, o la de una ninfa observada por un sátiro, por tanto, se examinan aquí los ejemplos recogidos de esta iconografía aunque pueden no tratarse todos de Júpiter y Antíope.

Júpiter, transformado en sátiro se unió a la bella Antíope y fue así el padre de los gemelos Anfión y Zeto (Met. VI 110-111).

En el museo del Prado hay un lienzo de Benito Manuel Agüero (893) que puede estar relacionado con esta historia. El cuadro es un paisaje con pequeñas figuras, según acostumbre a hacer el pintor; en primer plano aparece una mujer desnuda dormida y a su derecha un sátiro que se acerca a ella, a la derecha de la composición dos figuras corren en la lejanía. El cuadro se cita en el catálogo del museo como "paisaje con una mujer y un pastor" ( 48 ) pero se trata en realidad de un sátiro, no fácil de distinguir debido a las condiciones actuales del lienzo que impiden ver la parte inferior del cuerpo del personaje, pero permiten sin embargo, ver las orejas puntiagudas características del sátiro. La representación pues cabe perfectamente dentro del ciclo de metamorfosis de Zeus,

eligiendo el momento en que Júpiter, con la apariencia de sátiro, se acerca a Antíope que duerme descuidada. No obstante, las dos jóvenes que corren en la lejanía pueden ser ninfas asustadas ante la llegada del sátiro, lo que haría pensar más bien que la escena representada por Agüero es simplemente la de una ninfa observada por un sátiro.

Este lienzo llegó al Prado procedente de Aranjuez y se encuentra, según el catálogo del museo (49), entre los atribuidos al pintor Mazo, hasta que Tormo observó que habían sido inventariados como de Agüero, precisamente por un hijo de Mazo, en 1700. No obstante, revisando los inventarios del palacio de Aranjuez vemos que en el de 1794, los únicos cuadros de Mazo que se citan -que puedan corresponder por dimensiones a éste de Agüero (0,56 x 1,99)- son siete vistas de Sitios Reales, de dos pies por siete y medio (0,56 x 1,87 aproximadamente) cuyo tema no corresponden en absoluto al que aquí examinamos, y en el inventario de 1818 solo se registran cinco vistas de Sitios Reales y un paisaje con el tema de Polifemo y Galatea.

Otro cuadro que puede corresponder a la aventura amorosa de Júpiter y Antíope es el de Collantes citado como "país con una muger y un sátiro", en la relación de los cuadros que Eugenio Cajés tasó por orden del protonotario de la corte de Madrid en 1634 (50), y cuyo paradero no es desconocido.

También solo por noticias, conocemos un cuadro de Júpiter y la ninfa pintado por Micier Pablo, el pintor avecinado en Zaragoza (51). La obra estaba en la célebre colección Lastanosa de Huesca. Don Vicencio Lastanosa, erudito, amigo de Gracián y propietario de la colección de arte más rica de Aragón en el siglo XVII, poseían gran cantidad de obras mitológicas en su casa de Huesca -visitada en dos ocasiones por Felipe IV- y en la descripción que de la misma hace Ustarroz, se cita el cuadro de Micer Pablo junto a otros, mitológicos también, de Carracci, Caravaggio y Cambiaso (52). Desgraciadamente el cuadro como en anteriores ocasiones, tampoco ha llegado a nosotros.

También se ha citado como de Murillo un cuadro de "Júpiter y joven dormida", vendido en París en 1810 (53) cuya autoría es, naturalmente, muy difícil de comprobar e incluso de admitir.

También se conservan algunos dibujos de artistas del XVII con este mismo tema. Por ejemplo, en los Uffizi florentinos hay un dibujo de Alonso Cano (10260) citado como "Venus y un sátiro" (54) en que aparece igualmente un sátiro acercándose a una bella mujer recostada en un lecho y a la que Cupido parece preparar para el amor. Esto último nos hace pensar que la escena se trate en realidad de Júpiter y Antíope.

Otro dibujo, esta vez de Ribera, (Museo Fitzwilliam de Cambridge) representa a una mujer tendida sobre el suelo, dormida y contemplada por un sátiro, dos amorfos están también presentes en la escena. El tema es difícil de precisar ya que no se ve ninguno de los atributos característicos de Júpiter y, como observó Brown, la duda subsiste, aunque el propio Vitzthum lo publicó como Júpiter y Antíope en 1970 (55).

Otra de las metamorfosis de Zeus muy representada en la pintura europea es el rapto de Europa.

En la pintura española del siglo XVII hay noticias de obras de esta iconografía aunque desgraciadamente ninguna de ellas ha llegado a nosotros.

La primera noticia se refiere a dos copias del rapto de Europa de Tiziano, obra, como se recordará, hecha para Felipe II y regalada por Felipe V al duque de Graumont

(hoy se encuentra en el museo Gardner de Boston).

La primera de las copias es la efectuada por Sánchez Cotán, pintor poco dado a la mitología, pero que copió la Europa de Tiziano, según consta en el inventario de sus bienes hecho al abandonar Toledo en 1603; en dicha relación aparece "una figura de una Europa copiada de Tiziano" cuyo paradero nos es desconocido. Se piensa fuese de su mano aunque no sepamos ni el motivo de su realización ni el destino que se le dio ( 56 ).

La segunda de las copias de Tiziano es la hecha por Mazo que figura en el inventario del Marqués del Carpio de 1651 ( 57 ).

Otras noticias nos hablan de pinturas originales con el tema del rapto de Europa. Así una "fábula de Europa" de Claudio Coello, fue tasada en 100 reales por Ardemans y Manuel de Castro en el inventario de los bienes del pintor hecho a su muerte ( 58 ). Aunque no conocemos actualmente tal cuadro de Coello debía ser sin embargo, original suyo, ya que en el citado inventario vienen separados los cuadros originales del pintor, de las copias.

Finalmente un Rapto de Europa de Guillermo Mesquida posee hoy la Colección March de Palma de Mallorca. El momento elegido para la representación es aquel en que Zeus, vencido el miedo de la princesa tiría que le ha puesto guirnalda de flores entre los cuernos, se ofrece a la joven para que suba a su grupa, preparando así el rapto. Según el texto de Ovidio: "se atrevió también la regia doncella, sin saber a quien montaba, a

sentarse en la espalda del toro, y a partir de entonces el dios se va alejando insensiblemente de la tierra y de la parte seca de la playa..." (Met. II 866-870).

La composición de Mesquida guarda una semejanza muy estrecha con la pintura del mismo tema del Veronés, actualmente en el palacio Ducal de Venecia, cosa nada extraña en artista que vivió tanto tiempo en la ciudad de San Marcos y cuyo estilo denota claramente, no sólo la coincidencia con el gusto veneciano por el color, la riqueza y calidad de las telas, sino la huella directa de Tintoretto y Veronés.

El pintor mallorquín, como es sabido, dejó una larga relación de las obras por él ejecutadas desde 1694 a 1711, relación publicada por Viñaza en sus Adiciones ( 59). En estas notas del pintor hay una gran cantidad de cuadros mitológicos, entre los que se encuentra "una Auropa tela 3 e 5" pintada por Mesquida en Venecia "doppo la mia venuta dei Aspagna", es decir, después de 1698 en que llegó a Venecia procedente de Roma (adonde se trasladó primeramente desde España) y antes de 1700 en que marchó a Bolonia. Sin embargo, el lienzo de la colección March pertenece a una etapa muy avanzada de la obra del pintor, bien entrado el siglo XVIII, y debe tratarse en realidad de la "Europa robada por Júpiter" que menciona Serra, un discípulo de Mesquida, entre las obras hechas por el pintor en Mallorca, de 1740 a 1747; el cuadro era un encargo de la familia Ferrandell cuyos sucesores lo conservaban aún en su poder a principios de este siglo ( 60 ). No obstante, lo incluimos en este ca-

pítulo por ser la única imagen conservada de las Euro-  
pas pintadas por Mesquida.

Según indicamos al principio, las representacio-  
nes de los amores de Zeus es más fácil encontrarlas  
en la pintura española, como copias de originales ex-  
tranjeros que como obras debidas a los propios artis-  
tas españoles. Esto, que hemos podido observar a lo  
largo de todos los episodios examinados, se confirma  
también con la historia de Leda, cuya única represen-  
tación, en el siglo XVII se debe a Eugenio Cajés quien  
copió la Leda y el cisne de Correggio, antes de que sa-  
liera de España el original regalado por Felipe III al  
emperador Rodolfo (61). La copia, conservada en el mu-  
seo del Prado (nº 120), fue pagada junto a la de Ganí-  
medes, también de Correggio, el 19 de agosto de 1604 y  
ambas figuraban en el inventario del alcázar de 1700,  
salvándose del incendio del palacio en 1734 (62).

Finalmente, la iconografía de Júpiter metamorfo-  
seado debía figurar también en las pinturas hechas por  
Francisco Camilo en la galería de Poniente del alcá-  
zar madrileño donde, según Palomino, había pintado al  
fresco "muchas fábulas de las transformaciones, o meta-  
morfosis de Ovidio, que serán más de catorce" (63).  
Posteriormente, un documento publicado por Saltillo en  
1953, nos habla de la tasación de las pinturas del al-  
cázar por Alonso Cano en 1643. El documento no especifi-  
ca los temas representados, pero sí habla de "catorce  
historias de pintura al óleo de varios tamaños y cinco



historias asimismo reparadas, asimismo al oleo sobre pintura al fresco" que fueron hechas en la "galería que mira al Poniente" por Francisco Camilo (64), es decir, se trata de las mismas pinturas mencionadas por Palomino.

Desgraciadamente la obra se ha perdido y no hay más noticias sobre los temas representados en el palacio, aunque, también por Palomino, sabemos que al menos Júpiter y Juno se encontraban entre los personajes representados ya que a ellos se refiere la anécdota que refiere el escritor: "Y era su genio tan inclinado a lo dulce, y devoto, que para la propiedad de este linaje de pintura, le faltó alguna, que expresar en las fisonomías, trajes, y desnudos de los dioses, con semblantes adustos, y fieros, que en cierto modo degeneren, hasta en esto de nuestra Religión; de suerte, que el señor Felipe Cuarto no quedó muy satisfecho de esta pintura; porque dijo, que Júpiter parecía Jesucristo, y Juno la Virgen Santísima: reparo digno de la discreción, e inteligencia de tan católico Rey; y de que lo observamos los artífices, como documento." (65). Así pues, a pesar de ser Camino "muy noticioso de las fábulas", a la hora de plasmarlas en la pintura debía resentirse de la falta de práctica en temas profanos y su obra, como muchas otras de artistas españoles, adolecería de la libertad y la maestría de aquellos otros pintores extranjeros cuyas obras adornaban el mismo palacio de Felipe IV.

Notas

- ( 1 ) Jean SEZNEC The survival of the pagan gods  
Princeton 1972 p. 37ss.
- ( 2 ) Santiago SEBASTIAN Interpretación iconológica  
de El Salvador de Ubeda. "B.S.E.A.A." 1977 p.189-206.
- ( 3 ) Santiago SEBASTIAN El programa de la capilla fune-  
raria de los Benavente de Medina de Rioseco "Traza  
y Baza" 1973 nº 3 p. 17-25.  
E. GARCIA CHICO La Capilla de los Benavente en  
Santa-María de Rioseco. "B.S.E.A.A." 1933-34  
p. 319-356.
- ( 4 ) Manuel GOMEZ MORENO Pinturas del Tocador de la  
Reina en la Casa Real de la Alhambra Granada  
1878.  
- Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en  
la Casa Real de la Alhambra "B.S.E.E." 1919 p. 20  
-35.
- ( 5 ) De este tipo son también las decoraciones pinta-  
das hacia 1590, en la casa Vargas de Tunja, en  
Colombia, donde están también las figuras de Júp-  
iter, Diana y Minerva, aisladas entre el resto  
de la decoración, siguiendo los modelos del ho-  
landés Thiry grabados por Boyvin y llegados a  
Colombia por la estampa (Martin S. Soria La pin-  
tura del siglo XVI en Sudamérica Buenos Aires  
1956 p. 20-21)
- ( 6 ) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus  
of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600  
London 1975 nº 39 p. 23
- ( 7 ) Vicente CARDUCHO Díálogos de la Pintura Madrid  
edición-1865 p. 349
- ( 8 ) Ver más arriba, pág.
- ( 9 ) Esta costumbre seguiría en el siglo XVII donde  
podemos recordar el relieve con el rapto de Euro-  
pa que adorna el pretil de la escalera de la bella  
Casa Dalmases de Barcelona.
- ( 10 ) M. MARTINEZ BURGOS Guía turística de Burgos  
Burgos 1955 p. 76

- ( 11 ) Véase más arriba pág.
- ( 12 ) Juan Miguel SERRERA CONTRERAS Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596) Sevilla 1976 p. 61-63  
Antonio SALAZAR Arias Montano y Pedro de Valencia  
"Revista de Estudios Extremeños" 1959 p. 487-488
- ( 13 ) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1975 p. 27  
Recuérdese también el relieve italiano con el mismo tema importado para el palacio de Carlos V, hoy en el museo de Bellas Artes de Granada.
- ( 14 ) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica Madrid ed. 1947 p.671  
A este respecto puede verse una pervivencia curiosa de la iconografía de Júpiter y la idea de poder en las pinturas del palacio episcopal de Madrid, hechas por Ardemans en 1721. Las pinturas están hechas como encuadramiento de dos puertas del palacio y en una de ellas aparece San Francisco y Santo Domingo junto a la Virgen María, implorando clemencia a Cristo, a quien, para manifestar mejor su poder en el momento del castigo, se le representa con un haz de rayos en la mano exactamente igual al atributo característico de Zeus.
- ( 15 ) Véase más arriba pág.
- ( 16 ) Noticia del recibimiento... [1650] p. 36
- ( 17 ) Ibidem p. 24  
Como es sabido, cada planeta tiene dos casas (signos del zodiaco) que corresponden a su recorrido en la esfera celeste y que se representan usualmente en las ruedas del carro triunfal del planeta de que se trate.
- ( 18 ) Véase más arriba capítulo de Hércules pág.
- ( 19 ) Francisco FABRO BREMUNDAN Viage del Rey Nuestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón Madrid 1680
- ( 20 ) Ibidem p. 72-73
- ( 21 ) Ibidem p. 75
- ( 22 ) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas ...  
"B.R.A.H." 1947 t. 121 p. 383
- ( 23 ) Ibidem p. 385
- ( 24 ) Ibidem p. 383
- ( 25 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Mostra di disegni spagnoli  
Firenze 1972 p. 109  
En las notas del dibujo ya se indicaba la posibilidad de pertenecer precisamente a la entrada de Ma. Luisa de Orleans.  
- Dibujos españoles en los Uffizi florentinos  
"Goya" 1972 nº 111 p. 156-157
- ( 26 ) Pérez Sánchez ob. cit. 1972

- (27) Palomino ob. cit. pág. 1056-1057  
CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid 1800 II pág.92  
José Rogelio BUENDIA Dos pintores madrileños en  
la época de Carlos II: Fracisco de Lizona y Juan  
Fernández de Laredo. "Príncipe de Viana. 1965  
pág. 23-27.
- (28) Saltillo ob. cit. pág. 386
- (29) Ibidem pág. 390-391
- (30) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA La Real entra-  
da en esta Corte, y magnifico triunfo de la Reyna  
nuestra señora Doña Maria-Luisa Sophia de Babiera  
y Neoburg (Madrid 1690) pág. 16
- (31) Palomino ob. cit. pág. 662-663
- (32) Ivan de HOROZCO Y COVARRUBIAS Emblemas Morales Se-  
govia 1589 emblema XXI fol. 41
- (33) Andrés MENDO Príncipe perfecto y ministros aiusta-  
dos documentos políticos, y morales. En Emblemas  
Se ha visto la edición de León de Francia 1661.
- (34) Ioannes SOLORZANO PEREIRA Emblemata REgio Politica  
s.l. 1651
- (35) Sez nec ob. cit. pág. 34-35. Ver también François  
Bardon Le portrait mythologique Paris 1974
- (36) A este respecto es curioso recordar que, según Bar-  
cia, el hijo de Felipe IV, Juan José de Austria,  
quiso asegurar para sí el trono casándose con su  
hermanastra, la Infanta Margarita, y "como "tanteo"  
pintó un cuadro mitológico que representaba el olím-  
pico himeneo de Júpiter y Juno, hecho en las barbas  
del padre Saturno", para ello utilizó el único re-  
trato mitológico de que tenemos noticia en la pintu-  
ra española pues pintó a Saturno con el rostro de  
Felipe IV, a Juno con el de Margarita y a Júpiter  
con el suyo propio. El cuadro se perdió pero el he-  
cho, recogido como histórico por Barcia, está pro-  
bado por los escritos anteriores de Juan Pérez de  
Guzmán citados a su vez por Barcia. (Angel M. de  
Barcia Algunas obras artísticas de aficionados rea-  
les (Biblioteca Nacional) "R.A.B.M. 1906 pág. 34  
y Juan Pérez de Guzmán Una espada popular. Memorias  
sobre Don Juan de Austria. " La Ilustración Española  
y Americana" 1875 pág. 134-135, 155-158, 171-174 y  
198-201.)

- (37) Gabriel BOCANGEL VNÇUETA El nuevo Olimpo, representación real y festiva Máscara que a los felicísimos años de la Reyna Nuestra Señora celebraron, la Atencion Amante del Rey Nuestro Señor y el obsequio, y cariño de la Serenissima Señora Infante, Damas, y Meninas del Real Palacio. Madrid [1649]
- (38) Marqués de SALTILLO Colecciones madrileñas de pinturas: La de D. Serafín García de la Huerta (1840) "A.E." 1951 pág. 181
- (39) Ibidem pág. 184
- (40) Conde de la VIÑAZA Adiciones III pág. 100
- (41) Véase más arriba pág. 236ss. y 331ss.
- (42) S. de COVARRUBIAS OROZCO Emblemas Morales, Madrid 1610 emblema 96 pág. 296
- (43) Diego AEDO Y GALLART Viage sucesos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria Madrid 1637 pág. 43
- (44) Bedmar ob. cit. pág. 50
- (45) [F. J. SANCHEZ CANTON] Museo del Prado. Catálogo de las pinturas Madrid 1972 pág. 157
- (46) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. I Escuela Flamenca siglo XVII. Madrid 1975 pág. 260
- (47) Yves BOTTINEAU L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. "Bulletin Hispanique" 1958 no 902 pág.422
- (48) Sánchez Cantón ob. cit. 1972 pág.3
- (49) Ibidem pág. 2-3
- (50) María Luisa CATURLA Cartas de pago de los doceccuadros de batallas para el salón de Reinos del Buen Retiro "A.E.A." 1960 pág. 336
- (51) Palomino ob. cit. pág. 886
- (52) Apud F.J. SANCHEZ CANTON Fuentes literarias para la Historia del Arte Español V 1941 pág. 296-297  
Ricardo del ARCO La pintura en Aragón en el si-

- glo XVII "Seminario de Arte Aragonés" 1952 VI  
pág. 60. Del mismo autor Dos grandes coleccionis-  
tas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)  
C "Coleccionismo" Novbre. 1918 pág. 200-201.
- (53) Simone OLIVIER WORMSER Tableaux espagnols à Paris  
au XIX<sup>e</sup>. siècle. Tesis inédita Universidad de Pa-  
ris 1955 pág. 15
- (54) Pérez Sánchez 1972 ob. cit. nº 87 pág. 83
- (55) Jonathan BROWN Jusepe de Ribera Prints & Drawings  
Princeton 1973 pág. 163. Walter VITZTHUM Il barocco  
a napoli e nell'italia meridionale Milano 1971 p.89
- (56) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ  
Historia de la Pintura Española. Escuela toledana  
de la primera mitad del siglo XVII Madrid 1972  
pág. 96 . El inventario fue publicado por Cavesta-  
ny (Floreros y bodegones en la pintura española.  
Catálogo ilustrado de la exposición Madrid 1936-40  
pág. 137.
- (57) José M. PITA ANDRADE Los cuadros de Velázquez y  
Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio  
"A.E.A." 1952 pág. 231.
- (58) Marqués de SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850)  
"B.S.E.E." 1953 pág. 198
- (59) Conde de la VIÑAZA ob. cit. III pág. 52-69
- (60) Vicens FURIO Y KOBBS En Guillem Mesquida. Pintor  
mallorquín. Ciutat de Mallorca 1919 pág. 29
- (61) Sánchez Cantón ob. cit. 1972 pág. 158
- (62) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ  
Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña  
del primer tercio del siglo XVII Madrid 1969  
pág. 252-253
- (63) Palomino ob. cit. pág. 974
- (64) Marqués del Saltillo ob. cit. 1953 pág. 179-180
- (65) Palomino ob. cit. pág. 971.

J U N O

En cuanto a la diosa Juno, su iconografía en la pintura española es aún más escasa que la de Zeus.

Aparece, como es frecuente en todos los personajes mitológicos, en ocasión de las Entradas Reales, especialmente cuando éstas son debidas al matrimonio de los reyes. El carácter dado a Juno desde la Antigüedad de diosa protectora del matrimonio y de la familia, por su condición de esposa oficial de Júpiter, explica su presencia en las celebraciones nupciales. Este simbolismo de Juno es el expresado también en el siglo XVII, en los monumentos levantados para la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, con motivo de su matrimonio con Carlos II.

Aunque no conservamos ninguna imagen gráfica de estas representaciones, sabemos que aparecía en distintas ocasiones de la entrada de Mariana de Neoburg. Según la descripción que Bedmar hizo de dicha entrada, uno de los jeroglíficos del paso hacia la calle Platerías representaba las dos columnas de Hércules, Iris desplegando su arco de una a otra y, sobre el arco iris, Juno junto a Hímenes y Cupido, todos con antorchas nupciales; la letra del monumento decía:

"En las columnas de España  
A tanto Nupcial Desvelo  
Arco Triunfal pone el cielo"(1)

clara alusión a las bodas reales favorecidas por Cupido (Amor), Himeneo (Bodas) y Juno (Familia), ésta última situada sobre el arco que desplegaba Iris (su mensajera) sobre las columnas de Hércules (rey de España) simbolizando pues también el esplendor que el nuevo matrimonio daría a la corona española.

En otros lugares se repite este simbolismo con la imagen de Juno sentada sobre el Toison (emblema de los Austria) (2) o sobre el arco iris, mientras Ulises recoge los vientos desfavorables y los entrega a la diosa (3) que vela por la bonanza de las bodas reales.

También en la plaza de la Villa, en la decoración ideada por Palomino, se utilizó la imagen de Juno. Una empresa representaba a la diosa en carroza tirada por dos pavones y cerca del arco iris; primeramente, como diosa de la Serenidad, llevaba el lema "Divum incedo Regina" tomado de unos versos de Virgilio (Libro I de la Eneida) aplicados a la nueva reina, según explica el propio Palomino: "aludiendo el cuerpo de la empresa con la Serenidad, no sólo a el inseparable epíteto de nuestras Serenísima Reina; sino a la circunstancia de haber serenado, con la vista de su deseada real persona, nuestra impaciente esperanza, en las prolijas dilaciones de su feliz arribo." (4); después, como esposa y pariente del primero de los dioses, llevaba la letra: "Iobisque & Soror & Coniux" también del mismo texto de Virgilio, traducido en castellano: "De Jove hermana, y consorte / serenando tempestades, / entró Reina de deidades." / lo cual alude, según Palomino, " no sólo al felicísimo nupcial consorcio, sino al real vínculo de consanguinidad... que para la alusión basta cualquier especie de parentesco, como lo hay entre



Sus Majestades:" (5).

La presencia de Juno en la pintura española no interesa, al parecer, más que por motivos alegóricos y, exceptuando el cuadro de Zeus y Juno -dudosamente español- visto en el capítulo anterior, sólo volvemos a encontrar a la diosa en un cuadro de Palomino en el que Juno representa al elemento Aire y aparece por tanto acompañada de Iris, que extiende su arco, y de dos niños que hacen ponpas de jabón. La alegoría del Aire representado por JUno tiene, por otra parte, su base en textos clásicos, pues según Homero, la diosa Hera representaba el aire o la atmósfera y reina del cielo, como Zeus, mandaba en todos los fenómenos atmosféricos y celestes (6). Las fuentes iconográficas empleadas por Palomino para esta obra nos las indica el propio pintor, aunque referidas a otro trabajo posterior: "A el lado de la diosa Juno asiste también la ninfa Iris que es su mensajera, como lo dice Natal Comite, lib. 8 Mythol. cap. 20 y por ser Juno diosa del aire... se le consagra el arco iris." (7)

El cuadro de Palomino se hallaba en las colecciones reales donde se registran confusamente varios cuadros de elementos de distintos autores, entre ellos los de Palomino en 1734 (8). En 1772 el inventario del Buen Retiro cita en el "Quarto de los Infantes" cuatro cuadros de los elementos, especificando el texto; "cuatro iguales de los cuatro elementos, tres varas por dos, Aire y Fuego originales de Palomino, Tierra de Vaccaro y Agua de Esquerre", el primero de los elementos se refiere al cuadro que aquí nos interesa de la diosa Juno como representante del Aire. El cuadro seguía en el Buen Retiro en 1794 y

hoy forma parte de la colección del Museo de Prado  
(nº 3187).

Este mismo papel de Juno como alegoría del Aire lo tiene también en otras obras del siglo XVII, solo conocidas por noticias, como el techo de Minerva pintado por Jerónimo de Mora en la escalera de la Reina del palacio del Pardo. Según la descripción de la obra que poseemos, hecha por el mismo pintor, al representar los cuatro elementos puso a Juno como alegoría del Aire (9).

NOTAS

- (1) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA La Real entrada en esta Corte... de la Reyna ... María-Ana Sophia de Babiera y Neoburg. (Madrid 1690) p. 50-51
- (2) Ibidem p. 54
- (3) Ibidem p. 58
- (4) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid edición 1947 p. 662
- (5) Ibidem
- (6) Otto SEEMANN Mitología clásica ilustrada . Barcelona 1960 p. 41
- (7) Palomino ob. cit. p. 671  
La cita la da Palomino a propósito de la decoración de un calesín para Carlos II.
- (8) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 p. 259
- (9) Conde de la VIÑAZA Adiciones al Diccionario... de Ceán Bermúdez III Madrid 1894 p. 100

### NEPTUNO

Neptuno, hermano de Zeus y la primera de las divinidades acuáticas, consiguió desplazar el poder y la fama de otros personajes que, como Océano y Tetis, tenían predominio en el mundo marino y se constituyó en el dios del Mar por excelencia, con el mismo poder sobre las aguas que su hermano Júpiter tenía sobre el cielo.

Su carácter de divinidad marina le llevó a aparecer en las series de los Elementos, como alegoría del Agua, siendo su imagen preferente y casi obligada en la iconografía de fuentes, barcos, y obras cuyos personajes o celebraciones estaban relacionadas con el mar. Neptuno representó también, frecuentemente, a los marinos célebres del mundo renacentista (recuérdese por ejemplo, el cuadro de Bronzino, hoy en la Pinacoteca Brera de Milán, con Andrea Doria como Neptuno).

Además de esto, Neptuno figuraba, como es lógico, en series iconográficas de carácter más general, por ejemplo, en las de dioses del Olimpo y también solía aparecer en las decoraciones de grutescos, en pintura y escultura, donde era usual intercalar figuras mitológicas.

Esta iconografía de Neptuno empezó a aparecer en el arte español desde comienzos del siglo XVI. Por ejemplo, aparece la figura aislada en los ya citados grutescos del Tocador de la Reina en la Alhambra de Granada, hechos por artistas italianos (1).

La figura de Neptuno como alegoría del Agua se da

"

en el siglo XVI en los relieves del Salvador de Ubeda don de Neptuno está representado como uno de los cuatro elementos constitutivos del mundo físico en la portada principal(2).

Su figura aislada aparecía frecuentemente coronando fuentes, como en los jardines de los Alcázares Reales de Sevilla -obra probable de Diego de Pesquera, artista que hizo la fuente de Mercurio en los mismos jardines- o como integrante de la decoración de la nave más famosa del siglo XVI la Galera Real de D.Juan de Austria para la batalla de Lepanto. Allí se colocó su imagen como mascarón de proa y en uno de los relieves del lado derecho, donde Neptuno aparecía en su carro con un mancebo vestido de capitán y representando a Felipe II "como el más poderoso príncipe del Mediterráneo" mientras el mancebo representaba a D.Juan de Austria "enviado del re", el texto elegido para este relieve decía: "ut premere et laxas sciret dare iussus habenas" (3).

También se conserva en el Monasterio de El Escorial un dibujo del siglo XVI, obra de Gaspar Becerra (3bis), que nos ofrece la imagen fragmentada de Neptuno, fácilmente identificable por el tridente que sostiene en su mano derecha.

El dibujo es probablemente, preparatorio para una serie de frescos del alcázar de Madrid, obra de Becerra, y la imagen del dios olímpico formaba parte seguramente, de un conjunto de divinidades -algunas de las cuales veremos más adelante- representados en asamblea.

Sin embargo, la obra más interesante para la iconografía de Neptuno en el siglo XVI corresponde -como tantas otras veces- al palacio del Viso del Marqués, el cual, construido por un marino, no podía dejar de rendir tributo al dios marino por excelencia.

El Marqués de Santa Cruz no solamente puso la estatua de Neptuno en la escalera principal de su palacio sino que en la rica pintura de la casa colocó su imagen con insistencia.

Primeramente, en el panel central del zaguán, donde la apo<sup>te</sup>osis de Neptuno es la primera imagen que ve el visitante, mientras que alerredor, en los lunetos del vestíbulo se representa su disputa con Minerva por la posesión del Atica y su aventura con Medusa -como hemos visto en el capítulo de Perseo-. Un poco más al interior, en la escalera principal, una de sus bóvedas se dedica también a Neptuno que, re<sup>presentando</sup> a D.Alvaro de Bazán, sale al encuentro de la Fortuna.

En el siglo XVII Neptuno sigue teniendo parecidas funciones iconográficas como figura decorativa en algunos relieves -por ejemplo en la citada Casa Dalmases de Barcelona- y como estatua monumental en fuentes -a una de éstas corresponde el dibujo anónimo del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 718) que presenta a Neptuno en su carro con dos pequeños tritones a los pies- Pero en lo que a nosotros más nos interesa, en la pintura, aparece escasas veces representado.

Uno de los lienzos que han llegado a nuestros días -aunque quizás ya del principio del siglo XVIII- es el de Jeróni<sup>mo</sup> Ezquer<sup>ra</sup> (Prado 704), discípulo de Palomino (4) que representa a Neptuno como alegoría del Agua. El dios aparece en el mar, en su carro triunfal, rodeado de tritones, en primer plano se ve la alegoría de un río y profusión de elementos marinos en el paisaje.

El lienzo de Ezquer<sup>ra</sup> forma parte de una serie de los cuatro elementos, según se indica en los Inventarios Reales ya que el cuadro, salvado del incendio del alcázar, pasó después al Buen Retiro y figura en los inventarios de 1747, 1772 y 1794 de este palacio. Los compañeros del Agua de Ezquer<sup>ra</sup> son el Fuego y el Aire (este último la diosa Juno vista más arriba) y la Tierra del italiano Vaccaro (5).

También el coleccionista García de la Huerta poseía en el siglo XIX, un Neptuno de la escuela de Palomino (6) compañero del "Júpiter echando rayos" que hemos visto en su capítulo correspondiente, por lo que debe tratarse una vez más de otra serie de los Elementos, representando Júpiter el Fuego y Neptuno el Agua.

Otro "Neptuno con tritones" se cita en el inventario del Buen Retiro de 1700 como hecho "por el mallorquín".(7)

Las decoraciones realizadas en residencias reales son las obras que recogen mayor volumen de pintura mitológica en el siglo XVII, pero en ellas no hemos encontrado noticias de representaciones específicas de Neptuno, alguna de las cuales debía corresponder sin embargo, al dibujo del museo del Prado (F.D. 816) (8) que representa al dios marino con el tridente trazando el nombre de Filíppo. Supuesto su autor italiano quizás pudiera corresponder a algunas de las decoraciones hechas por artistas de ese país en el alcázar (Mitelli, Colonna Mantuano), pero de cuyas obras solo se indica el carácter ornamental.

Finalmente Neptuno aparece, aunque tampoco con mucha profusión, en los monumentos de las Entradas Reales, en las que se hace amplio uso de la mitología como venimos viendo en todos los capítulos examinados hasta ahora.

Así por ejemplo, el arco levantado para la entrada de Mariana de Austria en Madrid, en la puerta de la iglesia de Santa María, se dedicó a América y al Agua, reservándose a esta última la cara posterior del arco. La des

cripción conservada de este primer arco nos indica con cierto detalle lo que se representó en él: "dos verdades -el milagro del pozo de San Isidro y el de las aguas de Santa María de la Cabeza- y dos mentiras -la fuente celebrada de la gentilidad con Pegaso, y Heles pasando el ponto-" y sobre ello una tempestad con el blasón de los Austrias como apaciguador y estatuas alusivas a los ríos de América. Al final se menciona también la estatua de Neptuno, simbolizando con el dios del mar de los gentiles la alegoría del agua (9), de igual manera a lo visto anteriormente en lienzos aislados.

En el recibimiento a Mariana de Neoburg, se dio un carácter distinto a la representación de Neptuno.

Como ya hemos comentado más arriba, en el espacio que iba de la Puerta de Guadalajara al final de la calle de Platerías se levantaron una serie de obras que contenían cada una de ellas, un jeroglífico alusivo a las Casas de Austria y Baviera. En uno de ellos aparecía "el mar con coro de tritones tocando caracolas y Neptuno tirando un carro de concha sobre el que estaba Venus (10). Aquí es fácil imaginar una alusión a la diosa de la belleza nacida del mar, sometiendo a dios tan poderoso como Neptuno, probable alusión también a la belleza de Ana y al poder de Carlos II sometido a su amor. Recordemos que en los monumentos de la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid colaboró Palomino con algunas obras "e invenciones" y él mismo, cuatro años después de este acontecimiento, decoró con mitologías unos calesines para Carlos II y explicó así la presencia de Venus y Neptuno en una de las obras:



"El asunto principal de esta pintura fué ponderar los triunfos de la Belleza y el imperio de Amor... (representado) en un carro de oro la diosa Venus en la concha de nácar... y Júpiter, Juno, Neptuno y Plutón, en quien se simboliza el imperio del Universo (Fuego, Aire, Agua y Tierra) van sujetos y avasallados de su dominio, admirando tan soberano poder" (11).

Vemos pues que Neptuno, aunque poco frecuente en la iconografía de la pintura barroca española, aparece principalmente como alegoría del agua, mientras que otros aspectos de su historia relacionados con Minerva, Marte, Juno, Anfitrite, etc. no se representaron nunca, aunque es preciso reconocer que su historia no es tampoco muy rica en aventuras variadas.

N o t a s

- (1) Véase más arriba capítulo de Júpiter. Recuérdese también -aunque obra italiana- el sepulcro de Ramón Folch de Cardona en Bellpuig (Lérida), hecho por Juan Marciliano de Nola cuya urna está decorada con escenas marinas a manera de friso, y entre las cuales aparece, naturalmente, Neptuno.
- (2) Sobre una interpretación completa de la portada puede verse Santiago SEBASTIAN Interpretación iconológica de El Salvador de Ubeda "B.S.E.A.A." 1977 pág.189-206.
- (3) José Ma. MARTINEZ HIDALGO Y TERAN Lepanto. La Batalla. La Galera "Real" ... Barcelona 1971 pág. 102
- (3bis) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 nº 34 pág. 23.
- (4) Diego ANGULO IÑIGUEZ Jerónimo A. Esquerro, copista de Carreño "Príncipe de Viana" 1965 pág. 67
- (5) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 pág. 258
- (6) Marqués de Saltillo Colecciones madrileñas de pinturas La de D. Seraffín García de la Huerta (1840) "A.E." 1951 pág. 170-210
- (7) El "mallorquín" aparece citado numerosas veces en los inventarios de pintura de las colecciones reales como autor de algunas mitologías. Dado que hay noticias suyas en Madrid en 1655 en relación con sus obras "un paisaje mallorquín", en la colección del marqués de Leganés (Vicente Poleró Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés... "B.S.E.E." 1898 pág. 132) que nos indican ya era suficientemente conocido en la Corte en aquellas fechas, es de suponer que se trataba de un pintor nacido con bastante anterioridad a aquella fecha. Debido al estado actual de los estudios sobre la pintura mallorquina del siglo XVII no es posible saber con certeza quien era "el mallorquín" autor de aquellas obras. No obstante, revisando la obra más re-

ciente sobre arte mallorquín (Balears Madrid 1974, "Arte" redactado por Santiago Sebastián pág. 141-333), encontramos algunos pintores del siglo XVII que tratan este mismo género y que pudieran ser tal vez "el mallorquín" mencionado por nosotros, cosas hoy por hoy difícil de comprobar por lo que señalamos algunos pintores solamente a título orientativo. Entre los pintores activos en la primera mitad del XVII está García Bauça nacido en 1590 y muerto en 1656 y Joan Bestard, nacido a finales del siglo XVI, los dos se formaron en contacto con la escuela valenciana, pero del primero no hay obras identificadas por lo que nuestro conocimiento se milita a las noticias sobre su vida. De Joan Bestard sin embargo, se sabe "su gusto por las arquitecturas preciosistas y fantásticas" y se le atribuye una Destrucción de Troya en una colección mallorquina (pág. 264 ob. cit.) , datos ambos coincidentes con lo que nosotros conocemos del "mallorquín" que pinta para la Corte madrileña, sin embargo, las obras que conocemos de Bestard nos presentan un autor muy apegado a las formas de principios del siglo XVII.

Más tardíos, siempre dentro del siglo XVII, son Jaume Blanquer, muerto en 1678 Llodrá y Masot, de los que sin embargo, conocemos solo pintura religiosa (Blanquer) y retratos (Llodrá y Masot). Pero quizás los dos pintores mallorquines con más probabilidades de ser "el mallorquín" autor de paisajes y mitologías sean Marco Cotto y su hijo Pedro. Del primero sabemos que trabajó en Palma hacia 1650, haciendo un mapa de la isla en 1654 y las obras para las exequias de Felipe IV, con él se formaría su hijo Pedro que fue nombrado pintor de la Universidad al morir su padre en 1666 (Sebastián ob. cit. pág. 264) y que cultivó el género del paisaje con escenas mitológicas, alguna de cuyas obras se han conservado en nuestros días (véase más abajo pág. 949 y 1122 y bibliografía). Es de suponer que tanto el padre como el hijo conocidos en medios oficiales y particulares, tuvieran suficientes contactos con la Corte como para enviar a ella sus obras.

- (8) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles siglos XV-XVII Madrid 1972 pág. 163
- (9) Noticia del REcibimiento i Entrada... de Maria-Ana deAustria. Madrid 1650 pág. 96
- (10) Lucas Antonio de BEDMAR Y Baldivia La Real entrada de Doña María-Ana Sophia de Babiera y Neoburg Madrid [1690] pág. 51
- (11) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica Madrid edición 1947 pág. 672-673.

P L U T O N

Plutón es uno de los hijos mayores de Saturno y Rea, a él corresponde el señorío sobre el mundo subterráneo. Plutón es pues conocido, fundamentalmente, como rey de los Infiernos y su imagen suele ir acompañada de la de Cerbero, el célebre perro vigilante del Tártaro.

El episodio más famoso de su historia es el rapto de Proserpina, por lo que es fundamentalmente conocido en la iconografía artística.

Como se recordará, Proserpina es la bella hija de Ceres, que, contemplada por su tío Plutón mientras cogía flores en un prado, es raptada por él y conducida al Infierno. Su madre la busca ansiosamente por todas partes sin lograr averiguar su paradero, hasta que una ninfa le da noticias del rapto. Mientras tan-to, la tierra ha dejado de producir frutos por abandono de Ceres. La diosa acude a Júpiter en demanda de ayuda y, finalmente, queda establecido que la joven, contenta al parecer de ser amada por Plutón y Reina del Infierno, pase parte del año en la tierra con su madre y parte en la región infernal con Plutón (1).

En la pintura española del siglo XVI aparece

Plutón en los frescos del palacio del Viso del Marqués, donde una sala de la planta alta se dedica íntegramente a la historia de Proserpina. Las escenas principales están representadas en cuatro medallones laterales y un recuadro central. Este último se dedica al episodio principal: Plutón conduciendo a Proserpina a su carro. Los cuatro medallones laterales representan las escenas de Plutón observando a Proserpina en el bosque, el rapto de la joven, Ceres hablando con Aretusa que le informa del robo de su hija, y Ceres pidiendo a Júpiter la devolución de la joven. En las esquinas, otros cuatro medallones representan alegorías de las cuatro estaciones, aludiendo así al final de la historia que establece la permanencia cíclica de Proserpina sobre la tierra, junto a su madre -que demuestra su alegría ofreciendo a cambio la riqueza de sus frutos- y en el reino de Plutón -lo que ocasiona la tristeza de Ceres y con ello la desaparición de los cultivos.

Las pinturas fueron hechas por los artistas italianos contratados por el Marqués de Santa Cruz, pero, como ya hemos dicho, la obra singular de cada uno no ha sido suficientemente estudiada.

En el siglo XVII, la imagen de Plutón, aislada, aparece en la decoración del Arco de Santa María, levantado en Madrid para la entrada de María Luisa de Orleans en 1680. La noticia -ya que no otra cosa se ha conservado- describe la pintura como la figura de "Plu

tón con el can sujeto con una cadena" (2), esto es, la imagen del dios junto a su perro Cerbero que le ayuda a guardar la entrada del Infierno.

La segunda pintura del siglo XVII de que tenemos noticia es el Rapto de Proserpina (Prado 5269), obra de Juan Bautista Martínez del Mazo copiando el lienzo del mismo tema encargado a Rubens para la Torre de la Parada (3). La copia de Mazo estaba destinada al alcázar de Madrid, donde aparece inventariada en 1686 (4) mientras se registra en 1747 en el palacio del Buen Retiro. Actualmente el cuadro pertenece al Museo del Prado que lo depositó en la Universidad de Barcelona en 1881 (5).

N o t a s

- (1) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 pág. 69-72.
- (2) Descripción verdadera... de la Entrada que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Luisa de Borbón (1680) s.p.
- (3) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 pág. 249-250
- (4) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 "Bulletin Hispanique" 1958 pág. 451 nº 892
- (5) Santiago ALCOLEA Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo Barcelona 1980 pág. 111 nº 168.



C E R E S

Entre los dioses olímpicos hay que mencionar a Ceres, hermana de Neptuno, Júpiter y Plutón y, como ellos, divinidad igualmente poderosa.

Ceres es la diosa de la agricultura, identificada especialmente con el cultivo de los cereales, cuyas espigas adornan su cabeza y constituyen su atributo más característico.

Debido a este función protectora de la agricultura, y por tanto de la fecundidad del suelo, es usual emplear la figura de Ceres como alegoría de la Tierra y aparece así representada frecuentemente, sola, o junto a los demás Elementos del mundo físico antiguo.

Precisamente como alegoría del Verano, estación de la recolección de frutos, aparece la imagen de Ceres en una de las pinturas realizadas en la Casa de Pilatos de Sevilla. La obra corresponde a la decoración de la Sala de las Vidrieras de dicha casa, en cuyas paredes se representan las Estaciones, y en el espacio dedicado al Verano aparece como figura principal el triunfo de Ceres. La pintura fue encargada en 1530 a Diego Rodríguez y se realizó siguiendo el modelo de un grabado de Pieter Coecke van Aelst (1).

Otro episodio famoso de la historia de Ceres es el relacionado con el rapto de su hija Proserpina, relato que explica también, míticamente, la sucesión de las estaciones y la periodicidad de las cosechas. El ciclo de Proserpina lo hemos visto ya representado en el palacio del Viso del Marqués, en la sala llamada de Proserpina, y en él aparece Ceres en dos de las escenas, la primera de ellas hablando con Aretusa quien la informa del rapto de su hija, y la segunda, pidiendo a Júpiter la devolución de la joven (2).

También conservamos otras dos obras españolas del siglo XVI con la representación de Ceres.

Una de ellas es un dibujo de Becerra, en el Monasterio de El Escorial (3) en que aparece la diosa coronada de espigas y con el cuerno de la abundancia en la mano, ya que sus frutos asoman en el fragmento conservado, junto a ella está Diana. La disposición de ambas figuras y la existencia de varios fragmentos con la imagen de otros dioses olímpicos, colocados similarmente, recuerdan las asambleas de los dioses representadas frecuentemente en la pintura italiana del XVI. El dibujo de Becerra debe corresponder a alguno de los frescos pintados por él en el alcázar de Madrid y cuyos temas nos son desconocidos todavía.

El segundo dibujo (Prado F.A. 798) está hecho por alguno de los artistas formados en el círculo de italianos que pintaron en El Escorial (4) y representa a Ceres coronada también de espigas y ofreciendo un

haz de ellas en la mano derecha.

En las obras españolas del XVII es muy rara la figura de Ceres. Aparece marginalmente formando parte de las asambleas de dioses (la hemos visto ya en el techo de la Casa de Pilatos de Sevilla (5), o como alegoría de la Tierra (en el techo del salón pequeño de la misma Casa de Pilatos, atribuido a Mohedano y en el techo de la Escalera de la Reina, en el palacio de El Pardo, realizado por Jerónimo de Mora (6).

Con entidad propia y función alegórica del Verano, dio a conocer Jordan una Ofrenda a Ceres, de Juan van der Hamen, firmada por el pintor en 1620 (la primera obra firmada conocida del autor) (7). La pintura pertenecía entonces a la colección Zavala de Madrid, y su propietario la cedió poco después al Banco de España (1970). Al realizarse el catálogo de esta última colección, en 1970, se publicó la obra de Van der Hamen como Ofrenda a Pomona (8), atendiendo sin duda, al hecho de que la diosa representada carecía de su atributo más específico: las espigas de cereales, que aparecen usualmente adornando su cabello o formando parte del conjunto de frutos que Ceres proporciona. En efecto, el personaje representado en la pintura, parece corresponder más bien a Pomona, por tanto alegoría del Otoño, aunque detrás de la diosa aparece parte del cuerno de la abundancia, éste sí atributo más característico de Ceres, razón por la que hacemos constar

aquí la existencia de esta obra.

De este mismo tema se conocen otras dos obras de un seguidor de Van der Hamen, en el mercado de arte madrileño (9).

También sabemos que se representó a Ceres en un pequeño lienzo de Juan de la Corte (10), que estuvo en el palacio del Buen Retiro. El inventario de 1700 cita la obra como "paisillo con una mujer dando de beber a otra y una luz en la mano". Por la descripción se ha pensado que el lienzo representase la fábula de Ceres, Misme y Stellio (11), tal vez lo representado corresponda en efecto, al momento en que Ceres bebe el agua que le da la madre de Ascalabo o Stellio, un poco antes de que el muchacho, al burlarse de la sed de la diosa, fuese convertido por ella en salamandra (12).

Esta iconografía, poco frecuente en la pintura italiana del siglo XVII lo era bastante en la pintura holandesa (13), por lo que es fácil que el tema resultase familiar al pintor flamenco. No obstante, ha de recordarse también que algunas ilustraciones de las Metamorfosis correspondientes a este episodio del libro V presentaban esta misma iconografía, por ejemplo, la edición castellana de Amberes 1595, con grabados de Virgilio Solís, según modelo de Bernardo Salomón, aunque precisamente el correspondiente a Ceres

sea de otra mano.

Sin duda la imagen de Ceres apareció como alegoría de la Tierra en alguna de las obras que conocemos por este título, pero cuya iconografía, al haberse perdido la pintura, no nos es posible conocer. No obstante, no puede decirse que fuese Ceres un personaje frecuente en la iconografía de la pintura española del siglo XVII.

N o t a s

- (1) Diego ANGULO INIGUEZ La Mitología en el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 t.CXXX pág.86-87
- (2) Véase más arriba pág. 761
- (3) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 nº 35 pág. 23
- (4) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado. Catálogo de los dibujos. I Dibujos españoles siglos XV-XVII Madrid 1972 pág. 31. Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. nº 484 pág. 86.
- (5) Véase más arriba pág. 332
- (6) Véase más arriba pág.259ss.
- (7) William B. JORDAN Juan Van der Hamen y León New York 1967 pág. 143 y 337
- (8) Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid. Barcelona 1970 s.p.
- (9) Jordan ob. cit. pág. 146 y 337
- (10) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII Madrid 1969 p.360
- (11) Ibidem
- (12) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 pág. 451. Ovidio Metamorfosis V 441-462
- (13) A. FIGLER Barockthemen Budapest 1974 II pág. 59

M A R T E

En principio sería de esperar que la imagen del dios de la guerra fuera frecuente en la pintura de un país que, como España en los siglos XVI y XVII, estaba presente en casi todas las contiendas europeas. No obstante, la iconografía de Marte en esta época es muy pobre y no sólo eso, sino que, cuando aparece, su imagen está lejos de evocar la del dios griego belicoso y combativo.

Las obras que recordamos del siglo XVI no lo muestran en el aspecto guerrero primordialmente. Aparece casi siempre acompañado de otro personaje; así por ejemplo en una bóveda del palacio de El Viso, donde está junto a Minerva y otra figura, en una iconografía todavía problemática. También aparece junto a Apolo en un dibujo del museo del Prado (1), hecho por el Bergamasco y en otro del monasterio de El Escorial (2) de composición y mano muy similar, ambos quizás pensados para historias representadas en edificios reales.

Marte figura también en los relieves, tantas veces citados, de la portada del Salvador de Ubeda y de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, donde su imagen se encuentra formando parte del gran conjunto de dioses planetarios.

Tan sólo en un dibujo del monasterio de El Escorial -anónimo- aparece aislada la figura de Marte, lo que se comprende al ver que el dibujo representa al dios sobre un pedestal como una estatua decorativa, ro-

deado de otros motivos ornamentales, seguramente como obra previa a la ejecución de tal nicho fingido en una de las pinturas murales (3).

Quizás la única imagen guerrera de Marte, en el siglo XVI, sea la que se hizo para la Galera Real -una de las magnas empresas mitológicas del siglo XVI- en la que el dios, según las descripciones conservadas, llevaba la espada de Vulcano y el escudo de Palas, con el lema "Per saxa, Per Undas" (4). Lógicamente la ocasión de la batalla contra el turco, aunque bajo la protección oficial de la Virgen del Rosario, merecía incluir el recuerdo de todos los guerreros de la Antigüedad fue sea: o no ejemplares.

En el siglo XVII las ocasiones de exaltar el espíritu militar no fueron menores, pero no obstante, tampoco proliferó la imagen ni la historia de Marte en la pintura española de este siglo.

Quizás unas cuantas observaciones sobre el personaje griego nos sirvan para comprender mejor el porqué de su ausencia en la iconografía española.

Del dios clásico se conocía su carácter guerrero y batallador, y de su historia, principal y casi únicamente, el episodio de Venus, en el que Marte conseguía burlar al marido de la diosa. Este episodio era precisamente el que narraban las Metamorfosis de Ovidio -primero de los manuales de mitología- y el que ilustraba la única viñeta dedicada al dios de la guerra en la mayoría de las ediciones europeas y desde luego, en la española de Amberes de 1595, traducción de Bustamante, la más rica de ilustraciones. (En la de Valladolid



1589, traducción de Viana, no hay ninguna ilustración referente a Marte).

Del primer aspecto -dios guerrero- son los únicos ejemplos que vamos a examinar en la pintura del XVII, aunque cambiando su carácter como veremos. Del segundo -amor de Venus y Marte- las imágenes elegidas son las de los dioses en actitud amorosa, o las que se relacionan con Vulcano y que veremos en su capítulo correspondiente. Parece pues que la aventura más conocida y más sugerente del dios marcial fue rechazada de la pintura española, que debió encontrar más difícil de "justificar" una imagen como la del adulterio de Venus.

En relación con esto es interesante observar que tampoco los libros de emblemas -entendidos en el amplio sentido de la palabra- de la época "moralizan" la historia de Marte y Venus, a pesar de utilizar ampliamente la imagen o el texto de otras historias de la mitología.

Examinando ahora las obras del siglo XVII -y excluyendo aquellas en que Marte aparece formando parte de la asamblea de los dioses, por ejemplo; en los Olimpos de Arguijo y Casa de Pilatos ya vistos- encontramos el conocido cuadro de Velázquez (Prado 1208) que nos presenta al dios sentado en actitud reposada y reflexiva muy lejos del carácter triunfalista que sería de esperar en el dios guerrero todopoderoso. A sus pies, como abandonadas, se ven las armas y piezas de armadura y el dios sólo conserva de sus atributos característicos el casco y la bengala que le sirve no de mando sino de apoyo.

La semejanza formal del Marte de Velázquez con el Ares Ludovisi fue señalada por Justi (5) y su relación

con el Penseroso de Miguel Angel por Justi (6) y Angulo (7), uniendo así Velázquez dos inspiraciones continuas en su obra.

El lienzo de Velázquez, pintado entre 1640-1642, se considera generalmente hecho para la Torre de la Parada, es decir, para un palacete de descanso del rey en su deporte favorito, la caza, y no para una sala oficial y ceremoniosa; solamente más tarde, cuando se renovó el alcázar de Madrid, pasó a una de sus salas.

Aunque no hay certeza de que se pintara para la Torre de la Parada, el cuadro de Marte, así como los de Menipo y Esopo compañeros, encajan, según Alpers, con el "significado" del edificio (8).

El palacete, preparado a gusto de rey, fue también decorado según su elección, con pinturas de Rubens y sus discípulos. Los pintores flamencos hicieron un gran conjunto de pintura profana, mitología y temas de caza, cuyos cuadros están hoy expuestos en el Museo del Prado (9).

Según Justi, Velázquez pudo haber influido en Felipe IV para la decoración de la Torre de la Parada por Rubens y él es el único pintor, aparte de los flamencos, que aportó también obras profanas para el palacete, entre ellas la mitología de Marte que estudiamos.

El Marte de Velázquez ha sido objeto de interpretaciones muy variadas precisamente por su actitud inesperada en un dios combativo. Especialmente interesante nos parece la de Tolnay relacionada con la versión de

la Melancolía (10). También Salas, admitiendo que Velázquez ridiculiza al dios pagano en su obra, se pregunta hasta qué punto hizo Velázquez, con este lienzo, una crítica de los sueños españoles de gloria militar (11). Su actitud es tanto más chocante cuando pensamos en el resto de las mitologías que la acompañaban: las pinturas hechas por Rubens y su círculo, llenas de dramatismo y vitalidad y en el punto opuesto de la reflexión del lienzo de Velázquez.

La mirada y la actitud dadas por Velázquez al dios guerrero -cuyas armas abandonadas son perfectamente contemporáneas al autor- son una continua invitación a la reflexión sobre el carácter real de la obra y sobre el enfoque que la cuestión bélica merecía al rey en aquella época de la historia de España, máxime teniendo en cuenta que la obra fue encargada por el rey y realizada en torno a la llamada "crisis de 1640" los años de la revuelta de Cataluña. No obstante, creemos que el significado final del Marte de Velázquez viene dado por el lugar a que iba destinado el cuadro, ya que , como hemos dicho antes, no se pensó para una sala oficial que exaltase los éxitos bélicos de España (12) sino para un pequeño palacete de descanso relacionado con la caza. A este respecto son interesantes las observaciones de Alpers al estudiar la decoración de la Torre de la Parada: "This Mars, however can best be understood in the context of the hunting lodge, the home of a pursuit conceived of quite literally as the peace-

ful equivalent of, and training ground for war. Mars is at rest in respect of the hunt." (13)

Aunque otras interpretaciones del Marte de Velázquez suelen incluirlo entre las obras "demostrativas" del carácter burlesco que Velázquez dio a la mitología, no creemos que fuese esa la intención del pintor al representar al dios clásico, sino que, más bien, como expresa López-Rey, Velázquez veía la Antigüedad "como un mundo de naturaleza y pensamiento puramente humano" (14). Piénsese por ejemplo en la xilografía de Marte de H. Goltzius (15) que presenta, igual que Velázquez, un dios totalmente humano, un personaje no muy joven ya, corpulento, de enormes bigotes, vestido con un ligero paño y provisto solamente de casco y espada, cuya imagen parece corresponder más a la de un soldado contemporáneo que a la del dios de la mitología clásica. El aspecto que presenta el Marte de Goltzius coincide con el de Velázquez precisamente en su aspecto "terreno" y contemporáneo aunque la actitud bravucona y desafiante del Marte de Goltzius sea totalmente distinta a la pensativa del de Velázquez.

De la iconografía de Marte y Venus no conocemos ninguna obra española actualmente, pero sí tenemos noticia de un cuadro con los dos dioses, realizado por Matías Ximeno, para el palacio del Buen Retiro donde se encontraba en 1700. Según el inventario hecho a la muerte de Carlos II, el cuadro medía dos varas por una

y cuarta y estaba valorado en treinta doblones.

Un cuadro de Marte y Venus sorprendidos por Vulcano, atribuido a Velázquez, se citaba en una venta de arte celebrada en París en 1867 (colección Lachniki) (16), obra de la que no hay más noticias.

Otro aspecto de la iconografía de Marte que confirma también las reflexiones que hacíamos al principio, es su presencia en las Entradas Reales.

Como hemos visto hasta ahora, la presencia de mitología en estas obras de arte efímeras era constante y a través de ellas podemos estudiar -mejor ca si que en el resto de las obras- el carácter que se dio a la fábula en el arte español. En lo que se refie re a Marte, su representación fue hecha una sola vez en la entrada de María Luisa de Orleans en 1680, en el arco levantado en la PUerta de Guadalajara y en cuyas cuatro esquinas se representó a Marte, Mercurio, Júpi ter y Venus respectivamente (17). Fuera de esta breve referencia de la descripción de la entrada no hemos en contrado otras representaciones en el arte efímero de los monumentos para las entradas reales.

A veces, entre las obras menores conservadas surgen figuras mitológicas, estudios o breves apuntes para futuras composiciones. Este carácter tiene uno de los dibujos conservados de Antonio García Reinoso, el pintor cordobés tan vituperado por Ceán (18) y del que Palomino nos dice que tenía gran facilidad en la inven

ción de lo que dejó testimonio en buen número de dibujos "sin contentarse en hacer de un asunto un dibujo, sino muchos y muy diferentes" (19).

El que ha llegado a nosotros es una hoja suelta con varias figuras correspondientes a personajes o escenas de la mitología (20). Entre ellos aparece el dios Marte provisto de sus armas características y de una simple capa desplegada que acentúa más aún el aire marcial y triunfante de la figura, muy acorde esta vez con el carácter guerrero y victorioso que siempre se le supone a Marte y que ahora sí coincide en actitud con la del Marte de Goltzius, según puede observarse en otra xilografía que el artista hizo para el signo de Aries y que presenta al dios Marte de cuerpo entero, de pie, bajo el signo del zodiaco (21).

En el dibujo de García Reinoso quizás podamos ver el testimonio de una cierta demanda de pintura mitológica a un nivel más o menos "popular".

N o t a s

- (1) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 n<sup>o</sup> 111 pág. 35
- (2) Ibidem n<sup>o</sup> 513 pág. 89
- (3) Ibidem n<sup>o</sup> 508 pág. 88
- (4) José Ma. MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN Lepanto. La Batalla. La Galera "Real". Recuerdos, reliquias y trofeos. Barcelona 1971 pág. 100
- (5) Carl JUSTI Velázquez y su siglo Madrid 1953 pág. 656
- (6) Ibidem pág. 658
- (7) Diego ANGULO INIGUEZ Velázquez. Como compuso sus principales cuadros. Sevilla 1947 pág. 91
- (8) Svetlana ALPERS The decoration of the Torre de la Parada London-New York 1970 pág. 136
- (9) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 pág. 247-248
- (10) Charles de TOLNAY Las pinturas mitológicas de Velázquez "A.E.A." 1961 pág. 36
- (11) Xavier de Salas Museo del Prado. Studia Rubenniana II Rubens y Velázquez Madrid 1977 s.p.
- (12) Véase más arriba la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, capítulo de Hércules pág. 353ss.
- (13) Alpers ob. cit. pág. 136
- (14) José LOPEZ-REY Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre London 1963 pág. 75
- (15) F.W.H. HOLLSTEIN Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700 Amsterdam [1949] VIII p.119  
Walter L. STRAUSS Hendrik Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts New York 1977 II n<sup>o</sup> 406

- (16) Simone OLIVIER WORMSER Tableaux espagnols à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle Tesis inédita. Universidad de París 1955 pág. 111
- (17) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H." 1947 vol. 121 pág. 390
- (18) CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid 1800 II pág. 174
- (19) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid edición 1947 p.996
- (20) Hand-list of the drawings in the Witt Collection. Spanish school London 1956 n<sup>o</sup> 4204. Spanish drawings from the Witt Collection London 1978 n<sup>o</sup> 21 pág. 12
- (21) Hollstein ob. cit. VIII pág. 118. Strauss ob. cit. n<sup>o</sup> 416



V U L C A N O

Vulcano, el dios olímpico hijo de Zeus y Hera, estuvo desde un principio relacionado con el fuego y con los trabajos de forja que precisan de él, por lo que su imagen aparece siempre asociada al fuego y a la fragua que constituyen los distintivos más importantes de su iconografía.

En el arte español del siglo XVI su aparición se inició formando parte de ciclos amplios que representan a los dioses clásicos más importantes, igual que hemos visto hasta ahora en los personajes mitológicos estudiados.

A Vulcano se le representa efectuando su trabajo en la fragua, por ejemplo en los relieves de la reja del coro de la catedral de Toledo -obra de Céspedes- donde están representados la mayor parte de los dioses olímpicos y donde es más lógica su aparición tratándose de una labor de forja.

También aparece en el ciclo de la portada de El Salvador de Ubeda donde está como alegoría del Fuego y se le representa por tanto junto a su hornilla, dejando ver siempre pues su relación con el fuego.

A uno de estos ciclos debe pertenecer también el dibujo de Becerra, ahora en el monasterio de El Escorial

(1) que presenta la cabeza barbada de una figura que tiene junto a sí unas llamas y una flecha y está situado al lado de otro personaje no visible en el fragmento conservado. La figura se ha pensado que fuese Vulcano y que perteneciese a la serie de los Elementos que de Becerra pintó en el alcázar de Madrid, sin embargo, el hecho de que aparezca junto a otra figura y el que se hayan encontrado varios fragmentos de dibujos que representan todos agrupamientos de dioses y pertenecientes todos a Becerra, nos hace suponer que pueden formar un conjunto de grandes dimensiones, usado por Becerra como trabajo preparatorio o cartón para alguno de los frescos que sabemos realizó en las obras reales, si bien los temas conocidos no permiten asociarlo a ninguna de ellas.

En el siglo XVII la iconografía de Vulcano lo muestra igualmente en relación con el fuego y con su trabajo de forjador.

La figura de Vulcano de forma aislada solo aparece en un cuadro de Mazo, copia de un original de Rubens. La imagen del dios forjando los rayos de Júpiter había sido el tema de uno de los cuadros encargados a Rubens por Felipe IV para la decoración de la Torre de la Parada (2) y fue una de las obras del maestro flamenco que Mazo copió para el alcázar. El cuadro de Mazo (Prado 1707) (3) estaba en 1686 en el alcázar de Madrid, en la pieza principal del cuarto bajo del Príncipe, formando grupo con Ganimedes, Atlante y Hércules, todos copias de originales de Rubens (4). El lienzo de Vulcano pasó al Buen Retiro después del incendio del alcázar.

Al tratarse de copias de Rubens lo que vemos es naturalmente, la versión flamenca, pero puede apreciarse la distinta sensibilidad del pintor flamenco y Mazo.

La primera obra española original con el tema de Vulcano se debe a Velázquez. La escena representa el momento en que Apolo comunica a Vulcano el adulterio de su esposa con Marte. El dios está en la fragua trabajando la pieza de una armadura junto a cuatro de sus ayudantes, los cíclopes Brontes, Paracamon, Steropres y Aemonides. La historia está narrada en las Metamorfosis (aunque es resumen de la Odisea VIII 266ss) y lo representado por Velázquez corresponde a los primeros versos de la historia: "Se tiene a este dios [Sol] por el primero que vio el adulterio de Venus con Marte; es el dios que todo lo ve el primero. Se escandalizó de la fechoría, y reveló al marido, hijo de Juno, el secreto ultraje a su lecho y el lugar del ultraje. A éste entonces se le escaparon a la vez el dominio de sí y el trabajo que estaba realizando su mano de artífice;" (Met. IV 171-176) ( 5 ).

Aunque todas las pinturas mitológicas de Velázquez han motivado cantidad de interpretaciones y opiniones sobre la manera de concebir la mitología el pintor sevillano, una de las que más han concentrado los comentarios ha sido —junto con el Baco— la de la Fragua y creemos que no precisamente por lo que se ve en el lienzo de Velázquez sino por lo que se "sabe" de la fábula completa contada por Ovidio.

Por otra parte, el recurso a las fuentes literarias contemporáneas, necesario en cualquier trabajo se

rio de iconografía, ha llevado en este caso a confirmar una supuesta relación del inicio de la fábula burlesca en la literatura y en la pintura de Velázquez. Este cotejo de las fuentes literarias con las imágenes pictóricas, necesario, tiene sin embargo el gran peligro de querer encontrar a toda costa el paralelo entre la pintura y el texto literario, y el riesgo de inventarlo cuando no existe. Aunque no es momento aquí de extendernos sobre el tema es preciso reconocer que la riqueza de textos mitológicos en poemas, narraciones y teatro, en el siglo XVII español, contrasta con la pobreza de obras pictóricas de este mismo tema y lleva, al que los estudia desde el punto de vista artístico, a una cierta desilusión que, en cierto modo, justifica el encontrar paralelos aun allí donde no los hay. Ciertamente es necesario antes de volcarse sobre las fuentes literarias, tener en cuenta el distinto mundo de ambas artes.

No era igual la formación ni la situación social del escritor y del pintor en el siglo XVII, tampoco su libertad ante la obra a realizar (en pintura encargo acompañado siempre de instrucciones muy detalladas y a veces tan minuciosas como increíbles antes de comprobarlo en los contratos conservados), ni el volumen y la variedad de su producción, ni la amplitud y diversidad del mercado. Por otra parte no era tampoco igual la tradición de un escritor castellano que la de un pintor. Todo esto, con muchas otras consideraciones prolijas de resumir aquí, debe tenerse en cuenta a la hora de comparar literatura y pintura. En resumen, una cosa es el deseo del estudioso y otra la realidad de las obras a estudiar.

"

Tras estas puntualizaciones y volviendo al tema que nos ocupa, observamos que lo representado por Velázquez en la Fragua, es el inicio de la fábula, es decir, el momento en que Apolo como "dios Sol que todo lo ve" da cuenta a Vulcano de la acción de Venus y Marte. El ademán de Apolo es de anunciador, incluso con posición que recuerda el ángel de algunas anunciaciones; la presencia dada al dios por el pintor parece indudable sobre todo si observamos la figura, sus atributos y el resplandor que lo rodea, todo ello subrayado por la nobleza del desnudo. La actitud de Vulcano y sus ayudantes es ciertamente menos noble, se diría la de unos simples forjadores sorprendidos en su trabajo cotidiano, y nada especial en Vulcano parece evocar al dios olímpico, no obstante hemos de recordar que ya desde los primeros textos clásicos, se atribuía a Hefaios incluso el defecto de la cojera, impensable en otros dioses. Los gestos y las posturas de los cinco personajes que escuchan a Apolo expresan, en nuestra opinión, solo la sorpresa de la noticia. El resto del cuadro son objetos y utensilios de la forja que enlazan con el detalle y realismo de la primera etapa de Velázquez.

Así pues, creemos, nada hay en la imagen representada por Velázquez que pueda denunciar una actitud burlesca ante la mitología y si el cuadro parece "desmitificarla" en comparación, por ejemplo, con las mitologías de Rubens o Poussin -por hablar de artistas contemporáneos a Velázquez- no lo hace visto en el contexto de la obra del pintor en la que se da la misma categoría a

personajes de temas religiosos en los que, desde luego, es impensable una actitud irrespetuosa del artista.

Naturalmente esta opinión es contraria a la que considera el tratamiento de la fábula en Velázquez semejante al que le da la literatura burlesca contemporánea, sin embargo, examinando los textos que pudieron ser conocidos por Velázquez cuando pintaba la Fragua, no vemos realmente paralelo entre ellos y la pintura ( 6 ).

La historia conocida del cuadro de la Fragua ( 7 ) no aporta más detalles esclarecedores de su interés.

Desde luego el relato era bien conocido a través del texto de las Metamorfosis y la escena elegida por Velázquez solía aparecer entre las ilustraciones del libro IV, aunque generalmente acompañada de la segunda parte de la historia, es decir, de la escena en que Marte y Venus, abrazados, son aprisionados en la red de Vulcano; esto no sucede sin embargo en la edición ilustrada por Tempesta en que ambas escenas se separan en sendos grabados ( 8 ).

La Fragua fue pintada por Velázquez durante su primera estancia en Roma, en 1630 y a su regreso a España, la ofreció junto a la Túnica de José a Felipe IV, enviándolas el rey al Buen Retiro ( 9 ). El pago de ambas obras se registra sin embargo en 1634 ( 10 ). Se trata pues de obras de estudio o entrenamiento para Velázquez que debió por tanto elegir libremente los temas y lo hizo precisamente dentro de dos géneros muy escasamente cultivados en España: el bíblico y el mitológico.

La pintura fue realizada pues cuando Velázquez estudiaba obras antiguas y contemporáneas y por lo que sabemos en una actitud de aprendizaje y de admiración por lo clásico.

Que Velázquez expresa lo mitológico en un lenguaje mucho más próximo al espectador que lo hecho con anterioridad a él, parece obvio, pero sin embargo no nos es posible saber a qué se debió, precisamente, la elección de la Fragua de Vulcano y tampoco el significado que Velázquez quiso dar al tema.

Angulo apuntó la coincidencia en el tema de la envidia de los dos cuadros pintados en Roma (hermanos de José y Apolo) ( 11 ) y Tolnay sugirió la posible interpretación del cuadro como una alegoría de las Nobles Artes (Apolo) inspirando a las Artes Menores (artesanía de Vulcano) según textos de teóricos italianos como Zuccari, y siguiendo en la misma línea de interpretación que ya había empleado en las Hilanderas ( 12 ), por ejemplo.

En relación con la figura de Apolo existe en una colección particular de Nueva York un apunte atribuido a Velázquez ( 13 ) en el que solo varía ligeramente la disposición del pelo, algo más largo y rizado, pero que aumenta aún más la idealización del dios clásico.

También hemos de recordar el cuadro de Marte y Venus sorprendidos por Vulcano, atribuido a Velázquez, que se cita en una venta de París de 1867, aunque no

nos es posible saber ahora como era en realidad el cuadro atribuido a Velázquez (14).

Otro de los temas referentes a Vulcano y representados en la pintura española es la visita de Venus a la fragua. El cuadro que conservamos con este tema es obra de Palomino y corresponde quizás a los primeros años del siglo XVIII. Palomino representa los elementos de la naturaleza por medio de alegorías y la correspondiente al Fuego presenta a Vulcano elaborando uno de sus famosos escudos, junto a él Venus y unos amorcillos que juegan con fuego y con armas salidas de la fragua donde trabajan también tres cíclopes. La escena está compuesta de pequeñas figuras destacando sobre un amplio fondo de paisaje. El lienzo forma parte de una serie de Elementos, junto al Aire (representado por Juno), también obra de Palomino, el Agua (Neptuno) obra de Ezquerro, ya comentados los dos, y la Tierra de Vaccaro. Estuvo en el palacio del Buen Retiro y anteriormente en el alcázar, donde se recogen como salvados del incendio en el inventario de 1734 y actualmente está en el Prado (3186).

Otro cuadro con el tema de Venus en la fragua de Vulcano existía en el palacio del Buen Retiro según el inventario de 1794. El cuadro era obra de Palomino también, medía tres varas y cuarta por dos y tal vez correspondía, como el precedente, a una alegoría del Fuego.

Finalmente se tienen noticias de otros dos lien-

"



zos de Palomino representado la Tierra y el Fuego que se registran como salvados del incendio del alcázar en 1734. Los cuadros medían una vara y cuarta por una de ancho y en el inventario de 1747 se vuelven a registrar como "los dos tiempos del año" ( 15 ) por lo que probablemente uno de ellos representase otra vez a Vulcano en la fragua.

N o t a s

- ( 1 ) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ  
A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings  
1400-1600 London 1975 nº 37 p. 23
- ( 2 ) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de  
Pinturas. I. Escuela Flamenca siglo XVII  
Madrid 1975 p. 257
- ( 3 ) Ibidem p. 330  
Pedro de MADRAZO Catálogo de los cuadros del  
Museo del Prado. Madrid 1920 p. 338
- ( 4 ) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid et l'inven-  
taire de 1686... "Bulletin Hispanique" 1958  
nº 901 p. 452
- ( 5 ) Queremos también indicar aquí que el inventario  
de los bienes de la Corona de España registraba  
una serie de cinco tapices hechos en Bruselas en  
el siglo XVI con la historia de Vulcano inspira-  
dos en el mismo texto de las Metamorfosis  
(Louise Roblot-Delondre Les sujets antiques dans  
la tapisserie "Revue Archéologique" 1918 VI p.150
- ( 6 ) Sobre la literatura relativa a la mitología puede  
verse Cossío (Fábulas mitológicas en España), la  
mayoría de los textos citados por Cossío con refe-  
rencia a Vulcano son examinados y comentados por  
Angulo en su artículo La fábula de Vulcano, Venus y  
Marte.. (A.E.A. 1960 p. 149-181).  
Por otra parte, la mayoría de los textos relacionados  
en este caso son posteriores a 1630, fecha del cua-  
dro de Velázquez.
- ( 7 ) José LOPEZ-REY Velázquez. A catalogue raisonné...  
London 1963 p. 47-51
- ( 8 ) Puede verse el comentario a estas estampas hecho  
por Angulo (Angulo ob. cit. 1960 p. 172) y Soria  
(La fragua de Vulcano de Velázquez "A.E.A." 1955  
p. 142-145).
- ( 9 ) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pic-  
tórico y Escala Optica edición Madrid 1947 p. 903
- ( 10 ) "Mas 1.000 ducados de a onze reales que en dibersas  
partidas se pagaron a Diego Belázquez, pintor de  
camara de S.M. por el precio de diez y ocho pinturas

[entre ellas] el quadro de Josepho, y el quadro de Bulcano" (J. Domínguez Bordona Noticias para la historia del Buen Retiro "Revista de la Biblioteca Archivo y Museo Municipales" 1933 p. 85). El autor cita el manuscrito que contiene las cuentas aunque indica que su contenido ya fue publicado por Zarco y Cruzada Villamil sin indicar procedencia.

- (11) Angulo ob. cit. 1960
- (12) Charles de TOLNAY Las pinturas mitológicas de Velázquez "A.E.A." 1961 p. 33-34
- (13) López-Rey ob. cit. nº 69 p. 145-146 y Juan Antonio GAYA NUÑO La pintura española fuera de España. Historia y catálogo. Madrid 1958 p. 327
- (14) Simone OLIVIER WORMSER Tableaux espagnols à Paris au XIXe. siècle. Tesis inédita. Universidad de París 1955 p. 111
- [ ] Ver más arriba capítulo de Marte pág.
- (15) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 p. 259

M I N E R V A

Minerva, la hija favorita de Júpiter, nacida de su cabeza y como tal diosa de la inteligencia y protectora de las artes y las ciencias, fue desde la Antigüedad uno de los personajes más influyentes en la vida de los mortales y, como ser benéfico para el hombre, se la consideraba protectora de los héroes que se distinguían por sus acciones en favor de la humanidad (Hércules, Prometeo, Perseo, etc.).

En la pintura española del siglo XVI, la hemos visto ya -aparte de las veces en que aparece su figura mezclada con otras entre los grutescos de las decoraciones- en relación con Perseo, tanto en los frescos del palacio del Pardo pintados por Becerra como en los del palacio del Viso pintados por artistas italianos.

También aparece en las pinturas realizadas en el alcázar de Madrid, en el siglo XVI, pero las noticias sobre estas pinturas son muy confusas debido a que en ellas no se especifican ni las salas pintadas ni los temas representados ni los autores que trabajan en cada una de ellas ( 1 ).

Las habitaciones que se pintaron en el siglo XVI y de las que nos ha llegado noticia corresponden todas al cuarto del rey y comprenden desde la galería del Cierzo hasta la Torre Nueva o Dorada. Algunas de las habitaciones no se mencionan con los mismos nombres en los distintos trabajos y quedan sin identificar con precisión, otras, como la Torre Nueva, se citan con bastante detalle en todos los textos.

En cuanto a los temas, la mayoría de las veces se habla sólo de decoraciones, grutescos y estucos en general, y sólo se especifican los cuatro Elementos, pintados por Becerra en una "cuadra" anterior a la galería dorada ( 2 ), las Artes Liberales, pintadas por Becerra también en la bóveda de una de las antiguas torres del alcázar, en la fachada occidental del mismo y comunicada con la galería dorada ( 3 ), Fábulas ( 4 ), las Metamorfosis de Ovidio, pintadas por Becerra en la Torre Nueva sin especificar donde ( 5 ) -como se sabe dicha torre constaba de tres plantas y una alcoba anexa que se citan conjuntamente- y la Historia de Ulises ( 6 ), sugerida por El Bergamasco para la pieza baja de la Torre y de la que nos ocupamos seguidamente.

De los pintores que intervienen en estas salas sabemos los nombres de Becerra y Bergamasco, los principales, Rómulo Cincinato y Patricio Cajés, oficiales del segundo, y una serie de estucadores y decoradores

que hacían sobre todo los grutescos (Francisco Laso, Juan de Cervera, Antonio "el Ginovés", maestro Angelo, Pelegrín, Juan y Francisco de Urbina, Domingo Milanés, Franco de Vaina y Nicolás Granelo ( 7 )).

Nos hemos detenido en tratar las pinturas del alcázar de Madrid, de siglo XVI, porque uno de los temas representados allí está relacionado con el personaje que estudiamos ahora, Minerva.

La imagen de la diosa aparece en un dibujo de Becerra conservado en el Monasterio de El Escorial ( 8 ) y aunque incompleto, permite la identificación de Minerva con el yelmo y la coraza característicos, probablemente la imagen de Minerva -que no corresponde a su representación en el ciclo de El Pardo- pertenezca a uno de los frescos del alcázar no especificados.

Relacionados con la historia de Ulises que se menciona entre las pintadas en el alcázar tenemos otros tres dibujos, también del monasterio de El Escorial, en uno de los cuales aparece igualmente Minerva. El primero tiene tres figuras masculinas desnudas, una en posición de tender el arco ( 9 ). El segundo presenta a Ulises disparando con el arco hacia una diana mientras varios personajes lo contemplan ( 10 ). El tercero ofrece la imagen de Ulises esta vez acompañado de Minerva disparando flechas sobre un grupo de caballeros ( 11 ). La identificación de las escenas puede hacerse fácilmente con el texto de

..

la Odisea . Según Homero cuando Ulises regresa a su casa, Penélope no pudiendo demorar más la elección de pretendiente, ha convocado un concurso entre todos ellos para decidir su boda con aquel que pueda tender el arco de Ulises, los pretendientes no consiguen hacerlo y sólo le es posible a Ulises quien después de hacerlo mata a los pretendientes de su mujer con las mismas flechas (Odisea XXVII). Los dos momentos del concurso de Penélope son los recogidos en los dibujos de El Escorial hechos sin duda para una serie de Ulises.

Los dibujos de El Escorial están además picados, hechos pues para frescos, y atribuidos a artistas italianos del círculo de Cambiaso o Tavarone ( 12 ).

Como hemos visto antes, la idea de pintar la historia de Ulises había partido del Bergamasco, quien ya había pintado repetidas veces este mismo tema en Italia ( 13 ) y fue aceptada ya que Rómulo Cincinato "que se encargó de proyectar los cartones, aceptó esta temática porque ya estaba comenzada de antes la obra" ( 14 ).

Ya hemos visto con anterioridad que las noticias que sobre esta obra poseemos son escasas e imprecisas. Se habla de una colaboración de Becerra y Bergamasco en las pinturas de la Torre Dorada y sabemos que en 1569, cuando muere Bergamasco en Madrid, el licenciado Ortega hace una relación de las cosas de Castello para enviar al rey y en ella figuran "Papeles de dibujo, llamanse espulburio. Ytem, veinte y dos pedaços de papeles de dibujos que se llaman espulvaros por que es-

tán picados con alfileres para echar polbo para pintar, son tocantes a las obras de Su Magestad pusieron se a numero quinto" (15) y para que la obra no se pare por la muerte de Castello el licenciado comunica al rey, el 6 de junio de 1569, que ha tratado con los oficiales del Bergamasco "que la prosigan conforme al orden que el los tenia dado haziendo cabeça de Romulo y Patricio que estos pare aqui tiene mejor subiecto para encargarselo esto hasta que Su Magestad provea otra cosa" (16).

En 1570 muere Becerra también y la obra de la torre prosigue en 1571 con los pintores Juan y Francisco de Urbina "ayudantes de G.B.Castello" y Nicolás Granello su hijastro (17).

Es posible pues que los dibujos aquí estudiados pertenezcan a alguno de los artistas italianos que trabajaron en las pinturas de la torre (18), o, más probablemente en nuestra opinión, al mismo Bergamasco que los haría como preparatorios para los frescos.

En cualquier caso, si las pinturas de la Torre Dorada se deben a la colaboración de Becerra y Bergamasco, hubieron de ser continuadas por artistas italianos a la muerte de éstos, lo que explicaría la existencia de esta serie de dibujos pertenecientes a obras



reales.

En el aspecto iconográfico, principal objeto de nuestro interés, vemos que Minerva aparece en algunas de las obras de Becerra-aunque no nos es posible conocer el porqué por carencia de datos- y también en las historias de Ulises hechas por los artistas italianos, aquí debido al papel tan importante que la diosa tuvo siempre en la historia del héroe griego, ya que según decíamos al principio, Minerva era protectora de los héroes más famosos de la epopeya griega, tanto de los benefactores de la humanidad -Hércules por ejemplo- como de aquellos que empleaban su inteligencia en la lucha -Ulises- esto explica la muy probable presencia de Minerva en el ciclo del alcazar real.

En la pintura del siglo XVII existen pocas obras con la imagen aislada de Minerva.

Tenemos noticias por ejemplo, de "un paisillo sobreventana con la diosa Palas" que hizo Juan de la Corte y estaba en Madrid en el palacio del Buen Retiro en 1700 ( 19 ), sin que haya sido localizado después.

También por noticias solamente sabemos de una obra de Guillermo Mesquida hecha en Venecia con anterioridad a 1700, que el propio autor cita, junto a su destinatario, en la relación de sus obras: "Una Palas a Visenza donadi" ( 20 ).

Sin embargo es más frecuente la aparición de Minerva en compañía de otros personajes.

Así se muestra en un programa iconográfico complejo que se representa en una residencia real. Esta vez en el palacio de El Pardo, cercano a Madrid y del que hemos tratado ya en relación con la historia de Troya, representada en el sector perteneciente al cuarto del rey. Ahora la pintura de Minerva corresponde al cuarto de la Reina.

Después del incendio de 1604 y una vez reparados los daños, Felipe III encargó a una serie de pintores, la decoración de las salas nuevas del palacio, correspondiendo a Jerónimo de Mora la decoración de la escala de acceso a las habitaciones de la reina.

Jerónimo de Mora, pintor poco conocido, discípulo de Zucaro en El Escorial, pasó junto con algunos de los pintores del monasterio, a decorar también el palacio de El Pardo.

Mora, además de pintor, era capitán y poeta y, al parecer, persona bastante culta y con conocimientos muy amplios de la mitología, lo que nos interesa especialmente.

Como es sabido, al terminar las pinturas de las salas de El Pardo hubo desavenencia entre la tasación de las pintores y la hecha por parte del rey, y consecuencia de ello son dos documentos redactados por Jerónimo de Mora y presentados al Secretario de la Junta de Obras y Bosques. El primero es una descripción de las pinturas realizadas por el artista en el palacio y el segundo una instrucción sobre las cuestiones a

tener en cuenta para la tasación de las pinturas. Gracias a ello sabemos cual fue el tema representado en el palacio y porque fue elegido éste. Estos documentos fueron publicados en 1862 ( 21 ) y en 1894 los incluyó Viñaza en sus Adiciones al Diccionario de Ceán .

El techo de la escalera estaba dedicado fundamentalmente a la diosa Minerva "celebrando a Su Magestad debajo del nombre de Palas, diosa de la Sabiduría, de la pureza y de toda virtud, a quien los sabios dieron la custodia de los ejércitos, de las ciudades y de los palacios; porque en estas cosas y todas las demás del mundo ninguna virtud aprovecha más que la sabiduría y tal cual la de la Majestad de la Reina nuestra Señora". ( 22 )

La figura de Palas destacaba sobre un cielo abierto "puesta en su mano derecha la lanza que atropella y derriba los vicios, y en la izquierda el diamantino escudo que despide de sí todas las tentaciones, con el yelmo en la cabeza que fortalece los sentidos, adornado de plumas que significan la diligencia en las pretensiones, la urbanidad en el trato, la hermosura en las costumbres, cercada de doce genios en forma de ángeles, los cuales le están ofreciendo, como en holocausto, todas las ideas y pensamientos de los mortales"( 23 ) Debajo de la diosa estaban "todos los dioses de la gentilidad alrededor de su trono como inferiores suyos" y rematando la obra un corredor abierto "para significar como Su Majestad acude, así a las miserias humanas como

a las altezas divinas, me pareció rematar el fingido edificio de la escalera con un corredor abierto, para mostrar en esto la comunicación y correspondencia que tienen sus reales aposentos con el orden de los cielos" ( 24 ). En el corredor iban colocadas ninfas con instrumentos musicales y en los diez lunetos y capitalizados las nueve musas y las ninfas de los campos, ríos y "demás cosas de la naturaleza" junto a las figuras de Tetis y Oceano, sus padres, en los principales capitalizados de la bóveda.

La decoración se completaba con otra serie de figuras alusivas a "todo lo que había debajo de sus reales pies y todo lo que rendirse con la sabiduría puede". Estas figuras, colocadas en los testers de los estribos de la bóveda eran Apolo, en el testero principal de la subida "como aquel que es hijo del cielo y luz de la tierra, hermano de las Musas y protector de los sabios" y, correspondiendo con Apolo, estaba Diana "señora de la caza, hermana de Apolo, reina de las vírgenes, diosa de la castidad abrazada a Calíope, la principal de las Musas y hermana suya, porque lo son siempre la castidad y contemplación" ( 25 ). En los estribos de la derecha iban en uno, el Tiempo y la Fortuna y en otro la Paz y la Guerra, mientras en los estribos de la parte izquierda se representaron los cuatro Elementos: Fuego y Aire significados por Júpiter y Juno y Agua y Tierra significados por Glauca y Ceres. El conjunto es una alegoría

total relacionada con la reina y explicada por Mora como " la grandeza de su real virtud y sabiduría que no solo se extiende a asegurar los astros e influencia, siendo señora de ellos (como lo es del sol y de la luna), pues desde que nacen hasta que se ponen estas dos lumbreras del cielo no dejan de alumbrar reinos y provincias sujetos a Vuestra Majestad, sino que también avasalla con su providencia al poderoso tiempo y a la invencible fortuna, distribuidora de los bienes y males, haciéndoselos repartir con justicia a la que siempre los ha derramado a ciegas, y que junto con esta, por medio de su bondad y gracia, gonzan la paz y la guerra con admirable coyunda, con cordes y apacificados los elementos" ( 26 ).

Finalmente, para comprender hasta que punto era minuciosa la elección de los elementos significantes en Mora, copiamos los últimos párrafos de su descripción: " Todo esto está adornado de tres cosas necesarias a la perfecta sabiduría, que son: la mortificación de las pasiones, la sencillez de los ánimos y la fecundidad de las buenas obras; y porque éstas han de estar siempre firmes y constantes, las di forma de mármoles, cuya fortaleza eligieron los hombres para eternizar con estatutas a los heroicos que con ellas quisieron ser inmortales, significando con esto los vencidos vicios en monstruos, sátiros y sirenas, y el sencillo corazón en los hermosos y tiernos niños, y la felicidad de las virtudes en las ninfas que se ven abrazadas en el vaso de la Diosa Cópia. Todo esto en campo de oro,

símbolo de honor y gloria en que la virtud campea" ( 27 )

Como de la obra de Jerónimo de Mora no nos ha quedado otro testimonio que su descripción, hemos de conformarnos con lo referido anteriormente, aunque es posible que la imagen de Atenea representada por Mora no correspondiese en belleza formal a lo que hace suponer su descripción, ya que, según sus contemporáneos, las pinturas de Mora eran desabridas y poco agradables a la vista, sobre todo por el desprecio que el pintor hacía del natural y de los modelos clásicos de lo que se resentían sus personajes.

No obstante, y gracias a la citada descripción de Mora, podemos nosotros saber no solo los personajes representados por él en la escalera de la reina sino , principalmente, el significado que se dio a cada una de las representaciones y, por extensión, el papel que tenía la mitología en la pintura del siglo XVII.

En lo que respecta a Minerva, personaje que ocupa nuestra atención particularmente ahora, observamos que la diosa griega encarnaba no solamente la sabiduría, como señalábamos al principio de este capítulo, sino también la diosa luchadora y vencedora de vicios y tentaciones, significando en último extremo "en un jeroglífico de jeroglíficos las buenas virtudes de la cristianísima Reina y Señora nuestra Doña Margarita de Austria" .( 28 )

Quizás sea conveniente destacar aquí también, unas palabras de la instrucción de Mora que nos infor

"

man de la manera general de actuar con respecto a la iconografía artística. Entre los méritos que había de elevar la tasación de sus pinturas, distinguía Mora el que él mismo había sido el autor de la idea expresada en la pintura, lo cual acostumbraban a hacer "hombres doctos" con el resto de los pintores.

Si Minerva se representó en el palacio de El Pardo, significando la persona y las virtudes de la reina, otro carácter distinto tuvo en otras obras, también relacionadas con la monarquía, en que aparecía su imagen. Nos referimos una vez más a las famosas entradas reales.

En la entrada de Mariana de Austria en Madrid, en 1649, una de las decoraciones correspondiente a la fuente de San Salvador" tenía forma de pirámide y estaba coronada por la estatua de Palas" ( 29 ).

Las noticias no dicen más pero es posible que esta decoración sea precisamente la representada en un dibujo español, actualmente en los Uffizi de Florencia, atribuido a Herrera Barnuevo ( 30 ).

El dibujo ofrece en su base efectivamente, el arranque de una forma piramidal y está coronado con la estatua de Palas que sostiene una corona en cada mano. En la base del monumento y a ambos lados del pedestal que sostiene a la diosa dos ángeles enarbolan láureas y estandartes. El pedestal de Minerva lleva una inscripción con el siguiente texto. "Quia beneplacitum est/ Domino in generatione hac/ Coronam immor-

talitatis/ponam super capita eorum./

El monumento tiene un claro carácter triunfal pregonando la eterna gloria del linaje de los Austrias con símbolos tradicionales (láureas, trofeos, etc.) y principalmente con la imagen de la diosa de la sabiduría encargada de traspasar la inmortalidad a los reyes y sus descendientes, lo cual para mejor comprensión se explica en la inscripción latina.

Los documentos referentes al contrato de las obras de esta entrada fueron publicados en 1966 por Varey y Salazar, por ellos sabemos que los arcos se encargaron a Pedro de la Torre y Francisco Rizi mientras las estatuas serían hechas por Sebastián de Herrera y Barrionuevo (sic), Manuel Pereira, Bernabé de Contreras y Juan Sánchez Barba, según escritura del 8 de mayo de 1649 ( 31 ). El 19 de octubre, pocos días antes de la entrada de Mariana, el comité encargado de preparar la fiesta acordó "que la Contaduría de la razón (?) informe que se a librado a Pedro de la Torre de la fabrica de los arcos, y a Francisco Risi de la pintura y a don Sebastián de Herrera de las estatuas..." ( 32 ).

Efectivamente, el dibujo que conservamos puede corresponder al último de estos artistas. El dibujo, como puede verse, está perfectamente terminado y quizás estuviese destinado no solo a preparar el monumento de la entrada sino a perpetuar su imagen por el grabado ya que sabemos que el ayuntamiento de Madrid



"mandó se imprimiese un libro con estampas de los arcos y demás ornatos que tienen las calles desde el Palacio del Buen Retiro hasta el del Alcázar donde se contasen todas las fiestas" ( 33 ), desgraciadamente surgieron dificultades y lo único que se imprimió después fue el libro de Ramírez de Prado.

También en la entrada de María Luisa de Orleans, aparece una vez más la imagen de Minerva en el arco de Santa María. La pintura representa a Palas bajando del cielo a un templo mientras los troyanos preguntan a Apolo ( 34 ), el episodio corresponde pues a la guerra de Troya, relacionado por tanto con el mismo papel ya comentado de Minerva protectora de los griegos en la contienda. En el mismo arco y en ambas caras, todas las historias representaban como personaje principal a una mujer, bien de la mitología bien de la historia antigua, y por algunas de las escenas conocidas suponemos que el conjunto estaría dedicado a ilustrar al espectador sobre lo que se juzgaba esencial en la mujer de aquella época, aunque las noticias del manuscrito consultado son tan escuetas que no es posible realizar un estudio serio.

Todavía es menor la información recibida sobre la entrada de Ana de Neoburg, de la que sólo sabemos que Palas figuraba en uno de los jeroglíficos colocados en la lonja de San Felipe ( 35 ).

Los jeroglíficos incluidos en las entradas se inspiraron generalmente -y a veces literalmente- en las imágenes gráficas y literarias que aparecían en los li-

bros de emblemas, siempre consultados por los autores del programa de las fiestas. Por esto quizás nos ayude saber que en estas obras el personaje de Minerva se asociaba generalmente bien con la sabiduría ("Sapientia" lleva escrita su figura en los Hieroglyphica de Valeriano (36), bien con el patronazgo sobre letras y armas (así en los "documentos" del Príncipe Perfecto de Mendo, aparece la diosa provista de escudo y lanza y llevando un libro y una rama de laurel, junto a la lechuza, su animal característico. el lema dice "ARmis et litteris" y la traducción "valgase de letras y de armas que conservan unas, lo que ganan otras" (37). La misma imagen y el mismo lema latino nos muestran los Emblemas de Solórzano (38).

En relación con Atenea está también uno de los lienzos más famosos y más discutidos del siglo XVII español: las Hilanderas de Velázquez.

El cuadro fue pintado por Velázquez durante la última etapa de su vida, correspondiendo su realización hacia 1657 según se acepta generalmente (39).

Es una de las obras definitorias del estilo último de Velázquez y además de por su calidad artística, empezó pronto a llamar la atención por la iconografía que no llegaba a interpretarse con claridad.

Los inventarios de las colecciones reales que registran los lienzos de Velázquez con detalle no mencionan este de las Hilanderas hasta 1772 en que se le cita en palacio como procedente del Buen Retiro y bajo el título de "una fábrica de tapices y varias mujeres

"

hilando y devanando. En el de 1794 se dice: "quadro llamado de las Hilanderas" ( 40 ). Este último nombre ha quedado como definitivo y al parecer se debe a Mengs quien lo llamó así en su carta a Ponz, publicada por éste en el tomo VI de su Viage de España ( 41 ).

La adopción de un nombre distinto al de origen parece ser frecuente en las obras de Velázquez, ya que algunos de sus cuadros más famosos, el Triunfo de Baco, la Rendición de Breda, la Familia de Felipe IV, son conocidos como los Borrachos, las Lanzas, y las Meninas respectivamente, en una especie de simplificación popular del tema representado en el lienzo.

Además de esto, el cuadro de las Hilanderas presenta otra nota curiosa y es el añadido de unas bandas de lienzo que amplían la superficie del cuadro por sus cuatro lados. Esto, que en muchos casos es obra del propio autor, no es así en el de las Hilanderas ( 42 ).

Estos tres puntos quedaron explicados con las noticias dadas por M. Luisa Caturla en 1948, según las cuales el cuadro de Velázquez había pertenecido en principio al coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, quien lo registra en una tasación de sus bienes en 1664, "Otra pintura de diego Belazquez de la fabula de aragne, de mas de tres baras de largo y dos de cayda, tasada en quinientos ducados" ( 43 ), es decir con las medidas del lienzo actual del Prado sin las bandas que lo rodean. Así pues, la obra original, de dimensiones más reducidas, habría sido pintada por Velázquez para

el montero de Felipe IV y concebida originariamente como un tema mitológico.

Con referencia a la iconografía del cuadro, el mismo año de las noticias dadas por Caturla, y en la misma publicación, apareció un trabajo de Angulo en el que, partiendo de una observación de Enriqueta Harris -quien identificaba a las dos figuras del fondo con Atenea y Aracne- interpretaba el cuadro de Velázquez como una obra mitológica.

Esto tiene gran importancia no sólo para el campo iconográfico, sino también para la entera producción de Velázquez, ya que repetidamente se había presentado el cuadro como prueba del realismo y espontaneidad del artista al copiar una escena del taller real de tapicería, al mismo tiempo que se constituía a Velázquez en un adelantado de la pintura social al representar por primera vez en la historia del arte, el trabajo de las obreras de un taller, como tema independiente.

Sobre el realismo y la espontaneidad de Velázquez hace tiempo que se cambió la versión romántica expresada por Beruete en 1898 ("au lieu de reproduire les scenes dans son atelier avec un éclairage ad hoc, a l'aide de modèles de profession, Velazquez les copia sur place, comme on procède pour une photographie instantanée" ( 44 ) y en concreto sobre el cuadro de las Hilanderas, el mismo Angulo había demostrado en 1947 la manera de componer Velázquez sus principales cuadros y los modelos de que se sirvió al pintar las fi-

guras del primer plano -ignudi de Miguel Angel en la capilla Sixtina- ( 45 ). En cuanto al encuadre de las Hilanderas como pintura social, basta conocer un poco el mundo de Velázquez y la sociedad española del XVII, para que tal posibilidad resultase muy sospechosa por no decir imposible.

Sintetizando muy someramente las interpretaciones que se han dado al cuadro de las Hilanderas, podemos decir que las posturas esenciales son dos: una que ve en él una representación del trabajo femenino, opinión mantenida principalmente por Tormo ( 46 ), Camón ( 47 ) y el marqués de Lozoya ( 48 ), y otra que ve en el cuadro la representación de una escena con personajes mitológicos pero de un trasnfondo alegórico más o menos amplio, postura representada por Angulo ( 49 ), Tolnay ( 50 ) y Azcárate ( 51 ) principalmente, siendo esta última la que prevalece actualmente. Algo distinta es la interpetación de Trapier, para quien Velázquez habría representado dos escenas distintas: la fabricación de tapices y el uso de ellos ( 52 ) y la más reciente de Mestre Fiol, del "tapiz en el tapiz" ( 53 ).

El problema de las Hilanderas radica en la explicación de las dos escenas representadas en el lienzo y de la relación o no de una con otra.

En primer plano aparece una escena fácil de explicar a primera vista: cinco mujeres que trabajan en un taller de hilado, a su alrededor los instrumentos y objetos relativos a su trabajo, todos los objetos pueden explicar su presencia fácilmente en la obra (salvo quizás la escalera aun cuando podría utilizarse

para colgar los tapices terminados).

En segundo plano una escena más complicada, cinco personajes con un tapiz al fondo. De los cinco, tres figuras van vestidas a la moda del siglo XVII y otras dos llevan un atuendo y tienen una factura más difusa, lo que permite dudar si son de la misma realidad que las restantes. Por otra parte, algunos elementos de la escena, por ejemplo la viola de gamba apoyada en la banqueta, no tienen fácil explicación en el contexto.

El problema principal del cuadro, para nosotros, radica en que las dos escenas parecen pertenecer a realidades distintas, cosa que no ocurre en otros cuadros mitológicos de Velázquez en que los personajes pertenecen todos a la misma realidad. En las Hilanderas el esquema del cuadro parece remontarse más bien a las primeras obras sevillanas -Jesús en casa de Marta y María por ejemplo- relacionadas con la pintura holandesa y estudiadas como "cuadro dentro del cuadro" ( 54 ). Esto es especialmente notable si suprimimos las bandas añadidas al lienzo después de la muerte de Velázquez.

Para nosotros son especialmente interesantes las interpretaciones que de la obra han hecho Angulo y Tolnay, aunque una no llega a explicarlo totalmente y otra explica con exceso de elementos, algunos no claramente deducibles del cuadro.

En efecto, el tema del cuadro es la fábula de Aracne según el texto de las Metamorfosis, libro IV, y el momento representado en la escena del fondo del

"

taller es el final de la contienda cuando Minerva ve el tapiz ejecutado por Aracne -el rapto de Europa- alusivo a uno de los amores de su padre Zeus, y enojada procede al castigo de la joven lidia. La actitud de Minerva con el brazo levantado puede verse de igual forma en algunos grabados de las Metamorfosis como, por ejemplo, las ediciones de Venecia 1568 o Venecia 1570, traducciones italianas de Dolce, una de las cuales p<sup>re</sup>sea Velázquez ( 55 ) y en el grabado de Tempesta sobre el mismo tema ( 56 ). Para nosotros es indudable que ambas figuras -Minerva y Aracne- es tán en el mismo espacio real que las otras tres damas de la escena del fondo e incluso creemos puede verse, observando el original, la franja inferior del tapiz entre el final de la viola de gamba y el cuerpo de Aracne.

En cuanto a las damas que observan la escena, interpretadas pr Angulo como las jóvenes lidias admira doras de las labores de Aracne (57 ) -interpretación acorde con lo narrado en el mito- hay sin embargo una nota chocante, y es que de las tres solo una parece prestar atención al castigo de Aracne, mientras otra mira más bien los tapices y la tercera está interesada por el trabajo de las hilanderas del primer término (recuérdese también el truco manierista de poner una figura en esta posición como unión del espectador y la acción del cuadro, lo que aquí puede ser la unión de una y otra escena en una misma realidad).

Referente también a esta escena del fondo, un

elemento del mayor interés es la viola de gamba apoyada sobre la banqueta, sin duda alguna puesta allí como elemento significativo de máxima importancia y que, tratándose de la historia de Aracne, puede aludir muy bien, como dice Angulo, al castigo que Minerva va a imponer a la joven: su conversión en araña, ya que, contra los efectos de su picadura era remedio común en entonces la música proporcionada por un instrumento de cuerda, que acompañando el baile hacía olvidar el dolor; esto puede leerse en tratados de medicina de la época ( 58 ), algunos de ellos en poder de Velázquez e incluso pudo conocerlo el mismo pintor ~~e~~ su viaje al reino de Nápoles, patria de la Tarantela. Con respecto a esta alusión indirecta de Velázquez al castigo inmediato de Aracne, podemos recordar que en algunas ediciones de las Metamorfosis (Venecia 1586 por ejemplo) el grabado que representa la conversación de Palas y Aracne, previa a la competición, reproduce sobre el telar de la joven una araña en su tela, alusión también anticipada, al castigo de Aracne.

En cuanto a la escena del primer plano, la presencia en ella de una hilandera joven (como Aracne en el mito) y otra vieja (como Palas en el mito también) hacen pensar sin duda en la competición de ambos personajes, aunque lo representado por Velázquez no sea una competición sino dos etapas de un mismo trabajo.

A la interpretación de las Hilanderas como la fábula de Aracne le falta sin embargo la explicación del porqué de la elección de esta historia y el signi-





ficado profundo del cuadro.

Esto último es lo que viene a explicar la interpretación de Tolnay, para quien las Hilanderas son una alegoría del Predominio de las Artes Mayores sobre la Artesanía ( 59 ); sin embargo, la explicación de conjunto adolece, en nuestra opinión, de fundamento en algunos detalles de importancia. Por ejemplo, en la escena del fondo, los personajes situados junto a Minerva serían alegorías de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Música, cuatro artes de las cuales solo una tiene el atributo característico (Música y viola de gamba) mientras otras dos carecerían de ellos (Escultura y Arquitectura) y la última (Pintura) estaría representada con el resultado de su actividad: el tapiz, que sólo indirectamente es pintura. (Prescindiendo ahora de la elección contradictoria de la fábula que es precisamente la oposición y castigo por la diosa de las Artes, a la que se supone habría de representar una de ellas.)

Esto, solo muy forzadamente puede aceptarse como formando un conjunto alegórico unitario, en el cual, cada una de las partes han de estar representadas al mismo nivel, es decir, con el mismo tipo de elementos significativos que las identifiquen por igual. Así vemos que en las representaciones alegóricas de las Artes -naturalmente en todos los grabados aludidos por Tolnay- éstas aparecen todas con algún atributo que las distingue como tales ante el espectador poco avisado.

Resumiendo, en nuestra opinión, la sugerencia de Tolnay de una alegoría completa del conjunto del cuadro de las Hilanderas es válida, aunque la explicación dada por él no es plenamente convincente ya que en parte, se apoya en elementos de interpretación muy dudosa y forzada en puntos importantes (aunque naturalmente con observaciones muy valiosas, como la relación de la escena del fondo y la del primer plano por ejemplo) por lo que creemos que la alegoría real está por descubrir aún.

El tema de las Hilanderas pensamos que es realmente la fábula de Palas y Aracne, como señalaba el primer documento relativo al cuadro, la alegoría de su tema ha de hallarse en la fábula representada interpretada a través suyo. ( 60 ). Para la solución creemos es necesario conocer bien el significado de cada personaje representado por Velázquez, quizás el valor emblemático de algunos elementos (para lo cual son también muy válidas las aportaciones de Azcárate) y , desde luego, las circunstancias que acompañaron el nacimiento del cuadro, tanto las que se refieren al cliente que encargó la obra como a la persona que eligió el tema, el lugar a que iba destinado el cuadro y naturalmente, el contexto histórico en el momento de su realización y el momento biográfico de su autor, cuestiones éstas que ayudarían a la interpretación final no conseguida aún, en nuestra opinión.

Por otra parte, hemos de señalar que el tema de la competición de Minerva y Aracne no ha sido muy frecuente en la pintura universal ( 61 ) y en cuanto a la española, no solamente carece de antecedentes en el

arte del siglo XVI, sino que incluso los libros de emblemas más conocidos en los siglos XVI y XVII, no hacen tampoco referencia a esta historia (62) y la edición castellana de las Metamorfosis más rica en ilustraciones, la de Amberes de 1595, traducción de Bustamante, no incluye siquiera la acostumbrada viñeta con la disputa de Atenea y Aracne.

Como es sabido, y mencionado por Angulo, el tema de Palas y Aracne sólo estaba representado en la colección real por el cuadro de Rubens, hoy perdido y conocido a través del boceto (63), cuadro que copió también Mazo y que figura en los inventarios del alcázar de 1686 y 1700, en el "cuarto bajo que llaman del Príncipe que cae a la plazuela del palacio", obra esta también desconocida para nosotros.

El último ejemplo de la pintura española del siglo XVII, relacionado con Minerva, es una complicada alegoría en la que la diosa griega tiene un papel importante. El lienzo es propiedad de un coleccionista madrileño y carecemos de datos sobre su procedencia.

La imagen que da el cuadro presenta, por un lado, claras influencias de estampas manieristas que se siguen con bastante proximidad, mientras que la factura de la obra hace suponer un pintor español de pocos vuelos (aparte los repintes que ha sufrido el cuadro) que, naturalmente, es más corto aún en la representación del desnudo femenino, muy ingenuamente camuflado bajo ropas y cabellera. En cualquier caso los persona-

jes más endebles de toda la composición son precisamente los dos femeninos, con aspecto más de muñecos que de personajes vivos; sin embargo, la obra interesa iconográficamente puesto que nos muestra con claridad el papel alegórico dado a Minerva en relación con otros inventados para la representación de conceptos abstractos que se trata de acercar al espectador a través de la imagen.

Lo representado está en relación con uno de los temas caros al humanismo renacentista: el triunfo de la Verdad descubierta por el Tiempo ( 64 ).

El cuadro está formado por cinco figuras, tres de las cuales son fácilmente identificables: el viejo Cronos, alado y con su guadaña característica, que descubre la Verdad tirando del manto que la oculta, la Verdad como personaje femenino que comienza a mostrar su desnudez correspondiente a su pureza, y Minerva, aquí como Sabiduría, que acoge a la Verdad señalando al cielo donde el sol aumenta con su luz el esplendor de la Verdad. Junto a esta escena triunfante los dos personajes derrotados, uno, derribado en el suelo, con orejas de asno, serpientes y un libro en las manos es la representación tradicional de la Ignorancia y la Herejía, otro, huyendo con los ojos vendados es la imagen tradicional también del Error, según el manual de Ripa ( 65 ). Es decir, el cuadro que observamos es una alegoría del triunfo de la Verdad que, ayudada por la Sabiduría y el Tiempo triunfa sobre el Error y la Ignorancia. La alegoría usa de imá

..

genes muy comunes en el siglo XVII.

El lienzo , quizás perteneciente ya a los primeros años del siglo XVIII, revela por su factura, la mano de un pintor muy mediocre -prescindiendo de los repintes a que ha sido sometido el cuadro y que hacen que la figura de Minerva y la del Tiempo, por ejemplo, sean de tan distinta calidad- que copia la iconografía de una estampa manierista, posiblemente a través de una pintura italiana del XVII, pero que desconoce la manera de dibujar unas posturas violentas y diferentes en cada personaje. No obstante, el cuadro interesa por dos aspectos: uno en cuanto a iconografía pues muestra a Minerva, único personaje mitológico de la escena, en una función puramente alegórica, junto a otras figuras inventadas expresamente para la representación de conceptos; otro en cuanto a la calidad de la pintura, que puede testimoniar una cierta demanda de pintura profana motivada más por el interés temático que por el artístico.

N o t a s

- ( 1 ) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura .  
Madrid edición 1865 p. 343 ss.  
Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid edición 1947 p. 785-786  
Francisco INIGUEZ ALMECH Casas Reales y Jardines de Felipe II. Roma 1952 pág. 66ss.  
Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ El alcázar de Madrid en el siglo XVI. (Nuevos datos). "A.E.A." 1962 p. 1-19  
Giovanna ROSSO DEL BRENNA Giovanni Battista Castello. En "I pittori bergamaschi del XIII al XIX secolo" Bergamo 1976. Publica en las páginas 379-487 algunos documentos sobre los pintores italianos que trabajaron en el alcázar.
- ( 2 ) Carducho, ob. cit. p. 346
- ( 3 ) Ibidem
- ( 4 ) Palomino ob. cit. p. 785
- ( 5 ) Carducho ob. cit. p. 349
- ( 6 ) Martín González ob. cit. p. 16-17
- ( 7 ) Carducho, Palomino, Iniguez, Martín González y Rosso del Brenna obras y páginas citadas en la nota 1 .
- ( 8 ) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 . London 1975 nº 36 p. 23
- ( 9 ) Ibidem nº 511 verso p. 88
- ( 10 ) Ibidem nº 512 p. 88
- ( 11 ) Ibidem nº 511 recto p. 88
- ( 12 ) p. 88
- ( 13 ) Precisamente la escena comentada, el ataque a los pretendientes de Penélope, puede verse todavía en los lunetos de la Villa Lanzi de Gorgona (hoy en el palacio de la Prefettura de Bérgamo) y en el salón principal de la Villa delle Peschiere de Génova.

- ( 14 ) Martín González ob. cit. p. 16-17
- ( 15 ) Rosso del Brenna ob. cit. p. 390  
Recuérdese que los dibujos de El Escorial están  
también picados.
- ( 16 ) Ibidem
- ( 17 ) Ibidem
- ( 18 ) Quienes por otra parte colaboraron frecuen-  
temente con Lázaro Tovarone y Oracio Cambiaso,  
a quienes se atribuyen en el Corpus.  
Rosso ob. cit. p. 493-494
- ( 19 ) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ  
Historia de la Pintura Española. Escuela Madri-  
leña del primer tercio del siglo XVII. Madrid  
1969 p. 360
- ( 20 ) Conde de la VIÑAZA Adiciones al Diccionario ...  
Madrid 1889-1894 III p. 55
- ( 21 ) M.Z. Pintura de la escalera del Pardo que hace  
Mora "Arte en España" I 1862 p. 128 y 156
- ( 22 ) Viñaza ob. cit. III p. 97-98
- ( 23 ) Ibidem p. 98
- ( 24 ) Ibidem
- ( 25 ) Ibidem p. 100
- ( 26 ) Ibidem
- ( 27 ) Ibidem p. 101
- ( 28 ) Ibidem p. 103-104
- ( 29 ) Noticia del Recibimiento... [1650] p. 82
- ( 30 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Mostra di disegni spagnoli  
Firenze 1972 n.º 99 p. 91
- ( 31 ) J.E. VAREY y A.M. SALAZAR Calderón and the Royal  
Entry of 1649. "Hispanic Review" 1966 p. 9
- ( 32 ) Ibidem
- ( 33 ) Ibidem p. 19
- ( 34 ) Descripción verdadera... de la Entrada de Doña  
María Luisa de Borbón. Manuscrito de la Biblio-  
teca Nacional de Madrid s/n.

- (35) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA La Real entrada... de Doña María-Ana Sophia de Baviera y Neoburg (Madrid 1690) pág. 27
- (36) Ioannis Pierii VALERIANI Hieroglyphica Basileae MDLXVII fol. 116
- (37) Andrés MENDO Príncipe Perfecto Leon de Francia 1661, documento XVIII pág. 95
- (38) Ioannes SOLORZANO PEREIRA Emblemata Regio Politica 1651 s.l. emblema XXV
- (39) [Sánchez Cantón] Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid 1972. López Rey indica por el contrario, como más probable la fecha de 1644-1648, para la ejecución de las Hilanderas (Velázquez London 1963 nº 56 pág. 139-141).
- (40) Diego ANGULO IÑIGUEZ Las Hilanderas "A.E.A." 1948 pág. 17
- (41) Antonio PONZ Viaje de España Madrid 1972 edición facsimil de la de 1787 VI pág. 198-199
- (42) Gonzalo MENENDEZ PIDAL y Diego ANGULO IÑIGUEZ "Las Hilanderas de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo" "A.E.A." 1965 pág. 1-12
- (43) María Luisa CATURLA El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce que poseyó "Las Hilanderas" de Velázquez "A.E.A." 1948 pág. 302-303
- (44) A. de BERUETE Velázquez Paris 1898 pág. 156
- (45) Diego ANGULO IÑIGUEZ Velázquez. Como compuso sus principales cuadros Sevilla 1947 pág. 54-63
- (46) Elías TORMO Un resumen de Velázquez. Escrito en Roma para la "Enciclopedia Italiana" en 1937 "B.S.E.E." 1936-1940 pág. 147
- (47) José CAMON AZNAR Algunas precisiones sobre Velázquez "Goya" 1963 pág. 294
- (48) Marqués de LOZOYA Velázquez en la España de su tiempo "Bellas Artes" 1970 nº 6 dic. pág. 25-28
- (49) Angulo ob. cit. 1948
- (50) Charles de TOLNAY Velázquez. Las Hilanderas and Las Meninas (An Interpretation) "G.B.A." 1949 pág. 21-38



- ( 51 ) José María de Azcárate La alegoría en "Las Hilanderas" En "Varia Velazqueña" I 1960 p. 344-351
- ( 52 ) REcogiendo la idea de Beruete y Justi de que la escena del fondo parecía una representación en un escenario, apunta que la viola añade posibilidades a esta interpretación como representación, aunque recuerda que si bien se hacían representaciones en el palacio, las casas nobles y las ermitas, no sabe cómo se harían en una fábrica ni porqué las hilanderas no miran allí. El tapiz sin embargo estaría justificado porque se usaba en representaciones teatrales como decoración. "It is also possible that Velázquez has here portrayed two different scenes: the working of tapestries and the use of them" (Elizabeth du Gué Trapier Velázquez New York 1948 p. 350
- ( 53 ) Bartolomé MESTRE FIOL "El cuadro en el cuadro" en la pintura de Velázquez (Las Hilanderas). "Traza y Baza" 1974 nº 4 p. 77-101
- ( 54 ) Véase Julián GALLEGO El cuadro dentro del cuadro Madrid 1978 p. 153-173
- ( 55 ) F.J. SANCHEZ CANTON La librería de Velázquez En "Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Madrid 1925 III p. 379-406
- ( 56 ) Citado y reproducido por Angulo en Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne "A.E.A." 1952 p. 67-84
- ( 57 ) Ibidem p. 84
- ( 58 ) Veanse los numerosos citados por Angulo (ob.cit. 1948). También José SUBIRA La música en los ambientes y cuadros velazqueños. Evocación y sugerencias. "Academia" 1960 2º trimestre p.33-34
- ( 59 ) Tolnay ob. cit. 1949 p. 21-38
- ( 60 ) Sin que queramos dirigir la investigación por ese lado necesariamente, recordamos que además de los libros citados por Tolnay, Velázquez poseía

en su biblioteca otros dos al menos, que interpretan también alegóricamente la fábula de Aracne. Uno, la Filosofía Secreta de Pérez de Moya quien dice a propósito de la contienda de Palas y Aracne: "Otrosí nos da ejemplo que por más excelencias que parezca que tenemos no debemos igualarnos con Dios, ni ensobrecernos de manera que por no reconocerlo todo de su bondad nos castigue y haga conocer lo que somos, siendo apartados de su gracia, y que todo cuanto sabemos es frágil como tela de araña, como experimentó Amghe, vuelta en tan pequeño y vil animalejo" (Juan Pérez de Moya Philosophia Secreta edición 1928 pág. 59).

Otro libro, las Metamorfosis, traducidas por Bus tamante -posiblemente la versión "en romance" que se cita en poder de Velázquez- explica al final de la obra, el significado de cada historia y en la "alegoría del libro VI" dice: "En la contención de Pañas y ARachne, se da a entender, que no devemos por excelencia que parezca ay en nosotros, incitados de soberbia yqualarnos a Dios: porque no reconociendo venir nos todos los bienes de su bondad divina movido del justo enejo, no nos haga caer en alguna gran miseria y apartados de su gracia venga mos a ser semejantes a tal vil animal como es la Araña sin que podamos hazer cosa que no sea frágil como su tela: en el discurso del libro de Palas se cuenta el fin a que van a parar los soberbios..." (Las Transformaciones de Ovidio en lengua española Amberes 1595 fol. 233v).

También trata la fábula de Aracne castigada por Minerva debido a su atrevimiento, el libro de Estienne Elucidarius poeticus (Antverpiae MCCCCXLV) que aparece registrado en la biblioteca de Velázquez. Las tres primeras obras reseñadas indican pues, la fugacidad de la obra del hombre, frágil como tela de araña; y precisamente dos de los elementos más característicos de las Vanitas, como representantes de la fugacidad de la vida, son los instrumentos musicales y una cortina a punto de caer, ambos presentes en la obra de Velázquez. (Sobre esta iconografía puede verse A.P. de MIRIMONDE La Musique dans les allégories de l'Amour. I Venus "G.B.A." 1966 pág. 284).

Igualmente la escalera que aparece en las Hilanderas es atributo de la Melancolía en la famoso grabado de Durero.

- (61) Puede verse a este respecto los repertorios iconográficos de Salomón Reinach (Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance "Revue Archeologique" 1919 IX pág. 173-178) y A. Pigler Barockthemen Budapest 1974.
- (62) Véase la relación de libros consultados en la bibliografía final.
- (63) Angulo ob. cit. 1948
- (64) Sobre la evolución del Tiempo y la Virtud-Verdad puede verse Rudolf WITTKOWER Chance, Time and Virtue "Journal of the Warburg Institute" 1937-38 pág. 313-321
- (65) Cesare RIPA Iconologia Roma MDCIII fol. 133, 216 y 222.

### M E R C U R I O

Uno de los hijos predilectos de Júpiter fue Mercurio, caracterizado físicamente por su destreza, juventud y ligereza, como corresponde al dios mensajero de Zeus y también destacado por su astucia.

La función de Mercurio en los tiempos clásicos, además de ser heraldo de Júpiter, y portector por ello de los caminos, los viajeros y el comercio, se relacionaba también con las artes -desde que siendo niño inventó la lira- y sobre todo con el lenguaje pues se le consideraba fundador de la lengua, el alfabeto y la escritura, por lo que otra de las facetas más conocidas del dios cilenio es la elocuencia.

Estos tres aspectos se conocían perfectamente en el siglo XVI a través del libro de emblemas más famoso de su tiempo, el de Alciato, quien en los emblemas VIII, CLXXXI y XCVIII alude a Mercurio para indicar "que vamos de ir por donde Dios nos llama" (relación Mercurio-caminos), "que la elocuencia es difícil" (relación Mercurio-elocuencia) y "que el arte ayuda a la naturaleza" (relación Mercurio-Artes) ( 1 ).

Como hemos visto ya en otros dioses examinados

"

hasta ahora, también Mercurio fue titular de un planeta y siendo el papel astrológico del dios muy importante durante la Edad Media, es éste quizás uno de sus aspectos más conocidos y traspasado al siglo XVI. Figura por ello en los consabidos ciclos de planetas -como los tantas veces citados del Salvador de Ubeda y la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco- y en los repertorios de mitología que adornan las rejas y pedestales de obras renacentistas.

Mercurio es también figura muy usual en la decoración de jardines y fuentes donde aparece frecuentemente su figura aislada (recuérdese por ejemplo el Mercurio de los jardines de los Alcázares Reales de Sevilla, obra de Diego Pesquera y Bartolomé del Moral).

También aparece Mercurio en la decoración de la Galera Real de Lepanto, ya vista en anteriores capítulos. Su figura está incluida en una serie de personajes mitológicos que figuran en la nave a manera de emblemas, con el correspondiente lema. Mercurio aparece indicando silencio "necesario para la guerra" y con el lema "opportune" ( 2 ), aludiendo a su proverbial astucia para llevar a buen término las empresas, hacen esta que por sí sola delataría la mano de un erudito en su elaboración si no supiéramos que fue Juan de Mallara, el famoso humanista sevillano, quien se ocupó de las "invenciones" para la decoración de la galera.

En la pintura del siglo XVI aparece Mercurio en la bóveda de la biblioteca del monasterio de El Escorial

obra hecha por Tibaldi en 1592 ( 3 ), en el espacio correspondiente a la Geometría dentro de la serie de las Artes Liberales y señalando por tanto la relación de Mercurio con las artes como hemos indicado anteriormente.

También se representa al dios griego en las pinturas del palacio del Viso del Marqués.

En el palacio manchego se dedicó una sala de la planta principal a la historia de Júpiter e Io en la que desempeña papel importante Mercurio. El ciclo está compuesto por nueve pinturas realizadas al fresco en la bóveda de la sala, cada una de ellas enmarcada por separado, representando un episodio de la fábula. Desgraciadamente las pinturas están muy estropeadas y se han perdido casi totalmente algunas de las historias. Entre las que se han conservado en buen estado puede verse todavía el momento en que Mercurio baja a la tierra enviado por Júpiter para matar a Argos y la escena en que Mercurio corta la cabeza a éste.

La historia era muy conocida por el texto de las Metamorfosis (I 569-750) y fue motivo frecuente en la decoración de palacios renacentistas, por lo que es fácil imaginar los temas representados en las escenas perdidas del Viso, sobre todo examinando los frescos de palacios genoveses, lugar de donde procedían los pintores que trabajaron para el Marqués de Santa Cruz ( 4 ).

Además de esto también vimos a Mercurio en el ciclo de Perseo pintado por Becerra en el palacio del Pardo, y que ya estudiamos en su capítulo correspondiente.

La pintura del siglo XVII se interesó también por la historia de Mercurio, algunas de cuyas aventuras fueron representadas en obras españolas.

La figura aislada del dios solo se encuentra sin embargo, en la copia que hizo Mazo de un lienzo de Rubens. El original (Prado 1677) muestra la imagen de Mercurio con el casco y las sandalias aladas y el caduceo en la mano, según es característico en él ( 5 ), estaba destinado a la decoración de la Torre de la Parada. La copia de Mazo (Prado 1708) ( 6 ) se encontraba en el alcázar de Madrid en 1686 ( 7 ) junto a otras cinco mitologías, copiadas todas de Rubens, pasando al Retiro después del incendio del alcázar en 1734.

La historia de Mercurio preferida por los pintores españoles fue la relativa a su aventura con Argos.

Como es sabido, una de las aventuras amorosas más famosas de Júpiter es la que tuvo lugar con la joven Io a quien el dios, una vez satisfecho su deseo y para burlar los celos de Hera, convirtió en ternera. Sin embargo, Juno, no contenta con las explicaciones del marido mandó a Argos "el de los cien ojos" vigilar continuamente a la vaca. Júpiter, apadado del destino de la bella Io, envió a su hijo Mercurio con la orden de

matar al vigilante; para ello, Mercurio se vistió de pastor y una vez junto a Argos, le adormeció con el sonido de su flauta y después le cortó la cabeza (Met. I 582-720).

El primer lienzo de este tema se debe a Velázquez (Prado 1175) y representa el momento en que Mercurio, arrastrándose cautelosamente con la espada desenvainada, se acerca a Argos para darle muerte, Argos, dormido por la música de Mercurio, descansa recostado en una roca mientras la vaca Io permanece junto a ellos. El texto de Ovidio correspondiente a la escena indica solo: "Mientras él [Argos] cabecea [Mercurio] lo hiere con su espada curva en donde la cabeza confina con el cuello" (Met. I 717-718). Velázquez, como de costumbre, ha elegido el momento previo al desenlace sin representar la acción cruenta de Mercurio, expresando perfectamente en el lienzo tanto el abandono de Argos, vencido por el sueño, como el sigilo de Mercurio para aproximarse a él sin despertarlo. El cuadro evita todo detalle accesorio e incluso la referencia al paisaje, necesaria por desarrollarse la escena al aire libre, queda reducida a una mínima alusión en las luces y sombras del fondo.

También es de señalar que Velázquez mantiene en la iconografía de Mercurio uno de sus atributos clásicos, las alas en la cabeza, que en lugar de aparecer sobre el casco característico lo hacen sobre un sombrero de pastor, el disfraz que había tomado para engañar a Argos; éste por



el contrario, no hay la menor alusión a sus múltiples ojos casi siempre representados en la pintura del XVI (recuérdese el Viso por ejemplo) y omitidos en el XVII (recuérdese Rubens).

El cuadro de Velázquez se cree realizado hacia 1659 ( 8 ) y corresponde por tanto a la época final del pintor como demuestra también la técnica suelta del mismo.

La pintura fue pensada para una de las entreventanas del Salón de los Espejos del alcázar madrileño y hacía pareja con otra, del mismo autor e iguales dimensiones, de Apolo y Marsias -esta última perdida en el incendio de 1734- y ambas figuraban allí en el inventario de 1686 ( 9 ). Esta pieza, la más importante de la planta noble del palacio, se decoró fastuosamente en tiempos de Felipe IV dirigiendo Velázquez todos los trabajos.

El nuevo acondicionamiento del salón se extendió no solo a los frescos del techo sino a la disposición de muebles y pinturas entre las que predominaba el género mitológico ( 10 ). El espacio a que fue destinado el cuadro de Velázquez condicionó sin duda sus medidas y también su composición que se supone para ser observada de "sotto in su".

Como antecedentes formales a la figura de Argos se han señalado una obra clásica (el Galo moribundo del Muso Capitolino de Roma) y una de Miguel Angel (desnudo bronceado en el techo de la Capilla Sixtina) ( 11 )

que Velázquez pudo estudiar durante su estancia en Roma.

El yerno de Velázquez, Mazo, también se interesó por el tema de Mercurio y Argos, pero esta vez no con una pintura original sino copiando la que Rubens había hecho para la Torre de la Parada (Prado 1673) ( 12 ). La escena elegida por Rubens es el momento preciso en que Mercurio va a descargar el golpe mortal sobre la cabeza de Argos, y el dinamismo y vitalidad de la escena contrastan fuertemente con la contención y medida observados en Velázquez. La copia de Mazo (Prado 1643P) ( 13 ) aleja un poco la perspectiva ampliando algo la referencia al paisaje. El destino de la obra fue, como en otros casos, el alcázar de Madrid, en cuyo inventario de 1686 consta en la pieza principal del cuarto del Príncipe ( 14 ).

A Mazo estuvo también atribuido durante mucho tiempo, otro lienzo con la historia de Mercurio y Argos (Prado 899), obra sin embargo de un discípulo suyo, Agüero, a quien fue restituida por Tormo.

El cuadro presenta un amplísimo paisaje con unas menudas figurillas en el ángulo izquierdo que son la referencia mitológica de la obra. La escena representada es algo anterior a las revisadas más arriba. Mercurio, identificado por el casto alado y el caduceo, toca la flauta, mientras ARGOS, pastor de un gran rebaño que padece en la lejanía, comienza a sentir los primeros efectos del sueño y reclina la cabeza sobre el brazo. Junto

a ellos, una bella ternera blanca es la metamorfoseada Io.

Agüero utiliza, como siempre, el motivo mitológico como pretexto para un amplio paisaje que parece ser su principal interés, y, sin la referencia a los atributos de Mercurio, se pensaría en una mera escena pastoril muy acorde con el tono general del lienzo. Quizá a esto se deba precisamente el haber elegido como tema el momento más dulce de la historia, alejado de la violencia final con que termina el relato.

El cuadro pasó al Prado con otros paisajes mitológicos procedente del palacio de Aranjuez ( 15 ) y es una de las obras que cambiaron la atribución de Mazo a Agüero, cuando Tormo observó que 33 paisajes atribuidos a Mazo en el inventario del palacio de Aranjuez de 1794 lo habían sido a Agüero en el de 1700, hecho por el hijo de Mazo ( 16 ).

Sin embargo en el inventario de Aranjuez de 1794 solo se cita "un pais con Mercurio que va a cortar la cabeza a Argos, ocho pies y tres cuartos de alto once y tres cuartos de ancho, Mazo, 1200 rs.", la iconografía no es pues la del lienzo que aquí estudiamos y las medidas (2,87 x 3,72) tampoco corresponden a las del cuadro del Prado (2,48 x 3,25). Habría pues que suponer la existencia de dos obras diferentes sobre el tema de Mercurio y Argos, ambas debidas a la mano de Agüero o Mazo, una de ellas la conservada en el Prado y otra de paradero desconocido.

De Benito Manuel Agüero son pocos los datos conocidos -como hemos visto ya más arriba ( 17 )- por lo que no nos es posible averiguar más detalles acerca de la obra por ese lado.

Otro episodio de la historia de Mercurio eligió Mazo para una de sus obras originales ( Prado 1217 ).

La identificación de la escena no es muy fácil por la escasez de elementos referenciales claros y reflejo de ello es sin duda la descripción anotada en el catálogo del museo "paisaje con templo". No obstante lo representado por Mazo corresponde al comienzo de la historia de amor de Mercurio y Herse.

Ovidio cuenta así la escena: "Desde aquí se levó el portador del caduceo con sus alas niveladas, y volando contemplaba allá abajo los campos muniquios, la tierra grata a Minerva y las arboledas del cuidado Liceo. Precisamente aquel día las castas muchachas, con la cabeza cargada, según costumbre, de canastas coronadas de flores, llevaban en ellas puras ofrendas sagradas a la ciudadela de Palas en fiesta. Cuando de allí volvían las ve el dios alado y en lugar de seguir denchamente su camino, lo tuerce en una curva continua. Del mismo modo que el milano, ave rapidísima, cuando ha visto los despojos de una víctima sacrificada, mientras aún teme y el lugar del sacrificio está rodeado por un apretado grupo de servidores, va dando vueltas y no se arriesga a alejarse, y ávido vuela y revuela sobre el objeto de su esperanza batiendo las alas; así el Cilenio ávido cierne su recorrido sobre la fortaleza actea, revoloteando en círculo siempre por los mismos aires. Cuanto el lucero vespertino brilla con más esplendor que los demás astros, y cuanto más que el lucero la áurea Febe, otro tanto sobresalía Herse entre todas las doncellas y constituía el esplendor de la procesión y de sus compañeras. Quedó prendado de su belleza el hijo de Júpiter

"

pter, y suspendido en los aires se inflamó no de otro modo que cuando la honda de Baleares arroja el plomo; vuela éste, y con la marcha se pone incandescente, encontrando en las nubes los fuegos que antes no tenía. Cambia su camino Mercurio, y abandonando el cielo se dirige a la tierra sin cuidarse de mudar su figura; tan grande es la confianza que tiene en su belleza." (Met. II 708-732).

El texto, largo pero bello, se refiere naturalmente a la procesión de las panateneas en que las jóvenes atenienses -entre ellas Herse- presentaban sus ofrendas a la diosa titular de la ciudad.

El pintor ha representado el desfile de las doncellas con lenguaje del siglo XVII. Las jóvenes pasan ante el templo -de estilo clásico pero en ruinas- y una de ellas se inclina para entregar su ofrenda a la sacerdotisa de Atenea que la recibe en la puerta. En el cielo, Mercurio -el único identificable con seguridad de toda la escena- vigila a Herse.

Podemos observar que en este caso, como antes Agüero y anteriormente Velázquez, se han basado en el texto latino como fuente literaria para el tema, sin que ello suponga, como es natural, un sometimiento rígido al texto en los detalles que se interpretan con entera libertad, según la visión del siglo XVII. No obstante pudo servir de inspiración la ilustración de las Metamorfosis correspondiente a este texto, que en la edición castellana de Amberes 1595 por ejemplo, presenta una iconografía no muy lejana a la del cuadro de

Mazo.

La personalidad de Mazo -tanto biográfica como estilísticamente- está lo suficientemente indefinida todavía como para que su obra sufra continuas alteraciones en cuanto a atribuciones ( 18 ) y si antes hemos visto atribuido a Mazo el Mercurio y Argos de Agüero, ahora hemos de recordar que este lienzo de Mercurio y Herse estuvo atribuido a Velázquez en el catálogo del Prado hasta 1910 ( 19 ), aunque ahora se considere obra segura de su mano. El estilo parece recordar el Arco de Tito en Roma, de atribución también oscilante entre Velázquez y Mazo, y puede responder como éste a la influencia de su estancia en Italia, documentada en 1657 ( 20 ).

Aunque el catálogo del Prado no indica nada sobre su procedencia ( 21 ), suponemos que se trata de la obra inventariada a su nombre en el palacio de Aranjuez en 1794, última pieza del guardarropa donde se cita "otro (cuadro) igual [4 pies por cinco y cuarto] ruinas de un templo con columnas, una figura a la puerta de él otra de rodillas ofreciendo y varias en distintas aptitudes. Mazo. 800"

También aparece Mercurio en uno de los frescos realizados en la segunda mitad del siglo XVII en el alcázar real de Madrid. Las pinturas como es sabido, se perdieron totalmente pero se conservan algunos dibujos que son el único testimonio gráfico de lo representado en las bóvedas del palacio.

Uno de estos dibujos, de mano de Carreño, perte-

"

neciente a la Academia de San Fernando de Madrid ( 22 ) nos muestra la figura de Mercurio volando sobre una pareja. No obstante, al pertenecer esta imagen al ciclo de Pandora pintado en el alcázar será estudiado el dibujo cuando tratemos de este último personaje ( 23 ).

El último apartado a considerar en este ciclo iconográfico es el referente a las entradas reales en las que, como hemos visto hasta ahora, siempre está presente la mitología.

En las entradas reales era frecuente ver la imagen de Mercurio ya que su condición de mensajero de Zeus lo hacía especialmente apto para acompañar la llegada del nuevo personaje que entraba oficialmente en la Corte.

Esta función precisamente es la que se da a Mercurio en la estampa hecha para la portada del libro que había de describir la entrada de Mariana de Austria en Madrid (Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna nuestra Señora Doña María-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid). La estampa, ideada por Ramírez de Prado -el que dio el programa general para las Fiestas ( 24 )- fue grabada por Pedro de Vllafranca según dibujo de Francisco Rizi, dibujo que también se ha conservado y posee actualmente el Metropolitan Museum of Art ( 25 ).

El dibujo -y el grabado- presenta la figura de Mercurio, casco y sandalias aladas y caduceo en la mano, conduciendo al dios de las bodas (Himeneo) con la antorcha nupcial encendida, sobre ellos la Fama hace sonar

sus trompetas mientras se lee el lema "vires adquiririt eundo" texto sacado de la Eneida (IV 175), " [La Fama] va acrecentando sus fuerzas al andar" ( 26 ). Al fondo la esfera con trompetas y laureles alude de nuevo a la difusión y permanencia del recuerdo. A los pies y junto al recuadro reservado para el título de la obra, dos cupidillos con antorchas encendidas aluden igualmente a la boda real.

Mercurio se considera pues en esta imagen el heraldo real que trae a la corte el nuevo matrimonio del monarca y, al mismo tiempo, el benefactor de las bodas, al acompañar a Himeneo sobre el que volcará su bolsa de felicidad y bienes.

Pero también se incluyó su imagen en los monumentos levantados al paso de Mariana por la villa, reuniéndose en ellos de nuevo las imágenes de Himeneo y Mercurio, así, a la entrada de la plaza del palacio se levantaron dos estatuas, una de Himeneo con la antorcha encendida y otra de Mercurio "embajador de los dioses y tutelar de las embajadas y caminos" ( 27 ) con explícita alusión pues a la función mensajera del antiguo dios griego. De la primera estatua -Himeneo- conservamos un dibujo, también de Rizzi, en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 459) que lo muestra de pie sobre un pedestal con relieves y según la descripción de la Entrada, el monumento a Mercurio sería igual al de Himeneo ( 28 ).

La narración del recibimiento oficial de Mariana termina con la descripción de los carros triunfales que adornaban la entrada al palacio y que estaban dedicados

"



también uno a Mercurio sosteniendo un orbe celeste y otro a Himeneo sosteniendo un orbe terrestre (29).

Aunque las noticias que poseemos sobre otras entradas reales no son tan minuciosas y cuidadas como ésta de Mariana, sí sabemos que en la recepción de María Luisa de Orleans, en 1680, se colocó la imagen de Mercurio en el arco de la Puerta de Guadalajara, en el que, como hemos visto anteriormente, se pusieron en cada una de las esquinas las imágenes de Marte, Mercurio, Júpiter y Venus respectivamente (30).

Otra obra del siglo XVII -esta vez grabado- nos da una clara idea de la relación con las artes y las letras que tenía Mercurio, como indicábamos al principio del capítulo (31). Se trata de la estampa de Francisco Fernández para la portada del libro de Carducho Diálogo de la Pintura, la cual representa a ambos lados del título las figuras correspondientes a "Teórica" y "Práctica", la primera de ellas representada por Mercurio que aparece leyendo.

Para terminar, un dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuido a Vicente Salvador Gómez (Barcia 479) representa cuatro figuras en una especie de repertorio de atuendos clásicos -quizás para alguna fiesta pública también- y una de ellas corresponde a Mercurio al que, según es tradicional, se le representa con casco alado y caduceo, más un libro en la mano izquierda, alusión una vez más, a su relación con artes

y letras, en la misma línea de la estampa de Carducho.

Aunque carecemos de datos suficientes para saber el interés que movió a la realización de muchas de las obras con la iconografía de Mercurio vistas hasta ahora, queremos señalar aquí que Mercurio tuvo un papel muy importante en la literatura emblemática española.

Así por ejemplo, la historia de Mercurio y Argos sirvió a Horozco y Covarrubias para advertir contra el dulce halago de la lisonja (representado por Mercurio y su música agradable) que engaña a los hombres poco avisados (Argos). El emblema XIII de su libro Emblemas Morales, impreso en Segovia en 1589, utiliza la imagen de Argos dormido bajo un árbol mientras Mercurio con la flauta en la mano roba la vaca, el lema dice: "No viendo el Dios Mercurio tiempo alguno/  
en que Argos estuviese descuydado,/ ordena de tañerle, y uno a uno/ los ojos todos ciento se han cerrado:/ y assí le hurto la vaca que por Juno/ guardava en que a las gentes a mostrado/ Que el más despierto engaña de ligero/ al dulce son de falso lisongero./ Y en el comentario indica: "En que se nos muestra clara semejança de lo que puede el son apazible de la lisonja, pues el mas despierto engaña fácilmente con la blandura..." (32).

En el siglo XVII aparece Mercurio varias veces en los "documentos" del Príncipe Perfecto de Mendo. En el número XI se representa a Mercurio cuidando de

los hombres como rebaños con el lema "Hominum regimen deos poscit" ("G gobierne el Principe, como Pastor y como Padre") (33). Otro muestra el busto de Mercurio "eloquentia principes ornat", traducido: "Procure ejercitarse en la elocuencia, para dar mayor fuerza a sus palabras" (34). Finalmente aparece Mercurio ante una ciudad "Regis praesentia velox", traducido: "Conviene visitar las Provincias de su Reyno, porque su presencia alienta a los vasallos" (35). Las mismas imágenes y lemas aparecen en los famosos Emblemata de Solórzano, publicado en 1651 (36).

N o t a s

- ( 1 ) ALCIATO Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas... Lyon 1549 (edición facsímil Madrid 1975 pág. 136, 208 y 209).
- ( 2 ) José Ma. MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN Lepanto. La Batalla. La Galera "Real". Recuerdos, reliquias y trofeos. Barcelona 1971 p. 101
- ( 3 ) Diego ANGULO INIGUEZ La Mitología y el arte español del Renacimiento. "B.R.A.H." 1952 p. 121
- ( 4 ) por ejemplo en la villa Doria de Pegli (Génova) hay una serie de habitaciones pintadas por Tavarone, cuyo techo se refiere a la misma historia de Io.
- ( 5 ) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 p. 257
- ( 6 ) Ibidem p. 330
- ( 7 ) Yves BOTTINEAU L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686... "Bulletin Hispanique" 1958 nº 926 p. 453
- ( 8 ) José LOPEZ-REY Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre... London 1963 nº 62 p. 142
- ( 9 ) BOTTINEAU ob. cit. p. 44
- ( 10 ) Ibidem p. 34-47
- ( 11 ) Charles de TOLNAY Las pinturas mitológicas de Velázquez. "A.E.A." 1961 p. 41-42
- ( 12 ) Díaz Padrón ob. cit. p. 255-256
- ( 13 ) Ibidem p. 327
- ( 14 ) Bottineau ob. cit. p. 452
- ( 15 ) F.J. SANCHEZ CANTON Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid 1972 p. 4
- ( 16 ) Ibidem p. 2 y 3
- ( 17 ) Véase también capítulo de Troya/pág. 215 y notas y 6 pag. 228
- ( 18 ) Véase Elizabeth du Gué TRAPIER Martínez del Mazo as a landscapist "Gazette de Beaux Arts" 1963 p. 293-310

- (19) Sánchez Cantón ob. cit. pág. 402
- (20) María Luisa CATURLA Sobre un viaje de Mazo a Italia hasta ahora ignorado "A.E.A." 1955 pág. 73-75
- (21) Edición citada 1972 pág. 401-402
- (22) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de los dibujos Madrid 1967 pág. 54-55
- (23) Véase más abajo pág. 1110ss.
- (24) Véase más arriba pág. 140ss.
- (25) Jonathan BROWN Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest "Master Drawings" 1973 pág. 376-378
- (26) Ibidem pág. 376
- (27) Noticia del REcibimiento i Entrada de... Maria-Ana de Austria en Madrid [1650] pág. 97
- (28) Hacemos la salvedad, ya mencionada en el capítulo de Júpiter, de que el relieve descrito en el pedestal de Mercurio es precisamente el que aparece representado en el pedestal de Himeneo dibujado por Rizi.
- (29) Noticia ob. cit. pág. 101
- (30) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H." 1947 pág. 390
- (31) Sobre esta relación es muy interesante el estudio hecho por A.P. de Mirimonde Les Allégories de la Musique. II Le retour de Mercure et les Allégories des Beaux Arts "G.B.A." 1969 mayo-junio pág. 343-362
- (32) Ivan de HOROZCO Y COUARRUBIAS Emblemas Morales Segovia 1589 fol. 25 y v.
- (33) Andrés MENDO Príncipe perfecto y ministros ajustados Leon de Francia 1661 doc. XI pág. 54
- (34) Ibidem doc. XX pág. 103
- (35) Ibidem doc. LXIII pág. 48
- (36) Ioannes SOLORZANO PEREIRA Emblemata Regio Politica s.l. 1651 pág. 88, 200 y 508.

A P O L O

En Apolo tenemos una de las figuras favoritas de la iconografía artística desde tiempos primitivos. El y Venus son, seguramente, los dioses más representados en toda la historia del arte, mucho más incluso que su padre Zeus, el más poderoso de los dioses.

Esto se explica sin duda por las atribuciones de Apolo que, dios de la Luz, fue por ello personificación del Sol, el astro más brillante de los conocidos y por tanto dios de la vida, de la belleza, de la armonía y de la música, patrón de las musas e inspirador de los poetas y rector de las profecías del oráculo más famoso del Mundo Antiguo.

En su vida hay una serie de aventuras que lo hicieron igualmente célebre y que veremos repetidas veces en el arte: Pitón, Niobe, Coronis, Dafne, Marsias, Pan, etc.

Alguna de estas representaciones tiene una sucesión ininterrumpida desde el arte clásico hasta nuestros días, por ejemplo la representación de Apolo o Febo (Phoebus) como Sol puede seguirse a través de la Edad Media en multitud de tablas as-

tronómicas, ciclos planetarios, zodíacos y demás representaciones astrológicas.

En España, en el siglo XVI, tenemos inconfundibles ejemplos de este papel de Apolo, tal la representación de Febo con su pequeño sol de atributo en la portada de la iglesia del Salvador de Ubeda, o la del Sol en su carro en la capilla de los Benavente de Medina de Ríoseco, tantas veces citados.

Hay sin embargo otras representaciones de Apolo, también con referencia al Sol, que responden al valor emblemático que se dio a algunas aventuras del dios, por ejemplos la escena de Apolo persiguiendo a Dafne, representada en un medallón del pilar de Carlos V en los jardines de la Alhambra, en Granada, obra de Machuca en 1545 ( 1 ).

Un valor parecido recibió también la imagen de Apolo con Dafne y la serpiente Pitón representados en la Galera Real de Lepanto. Según Mallara, la imagen muestra que "así como Apolo con la virtud y destreza y ánimo divino, movido a humanidad derribó de su mano la serpiente, que con la fuerza de su veneno iba destruyendo el mundo y de allí resultó el convertirse Dafne en laurel, corona y gloria de los vencedores, así de la empresa que Don Juan de Austria toma con la virtud que el gran Carlos tuvo de amparar la Cristiandad, destruyendo la fuerza del Turco, ha de resultar gloria humana y

divina para honroso premio de los suyos" ( 2 ).

En la pintura española del siglo XVI tenemos noticias de algunas representaciones interesantes de Apolo.

En Sevilla, el pintor Villegas y Marmolejo -de quien ya hemos citado otras pinturas mitológicas- deja su colección de cuadros al famoso Arias Montano y éste la traspasa a su vez a Jerónimo de Valencia, haciendo una relación de las obras de Villegas que posee, entre ellas cita un "Appollo, el de rroma" ( 3 ), es decir, la imagen del Apolo del Belvedere descubierta en 1503 y que el pintor sevillano podía conocer a través de estampas o dibujos, tal vez de los traídos de Roma por su amigo Arias Montano. Desgraciadamente de ésta, como de las demás pinturas mitológicas de Villegas, no se conoce el paradero por lo que no es posible saber cuál era realmente la imagen de Apolo que Villegas representó.

Como es lógico también se encuentran historias de Apolo en los frescos mitológicos del XVI que conservamos en España.

Por ejemplo, Apolo aparece junto a Mercurio, en relación ambos con la Geometría, una de las Artes Liberales representadas en el techo de la Biblioteca del monasterio de El Escorial, obra de Peregrín Tibaldi que estaba allí en 1585. La imagen de Apolo junto a las artes liberales era tradicional en la



decoración de bibliotecas de lo que hay numerosos ejemplos en Italia ( 4 ).

Encontramos de nuevo a Apolo, como dios Sol escuchando a su hijo Faetón, cuando éste va a pedirle el carro como prueba de su filiación divina. Así aparece en una sala dedicada a Faetón, pintada por los artistas italianos Julio Aquiles y Alejandro Mayner, y perteneciente al Tocador de la Reina del palacio de la Alhambra de Granada ( 5 ).

En el palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso, aparece Apolo en varias ocasiones. Primeramente en el techo de una pequeña habitación junto a la capilla, en que se le representa como dios Sol subido en su carro -las condiciones actuales de la pintura hacen imposible apreciar detalles iconográficos específicos- y colocado en situación opuesta a otra pieza gemela, en que se representa a Diana como Luna, también en un carro triunfal, ambas imágenes con implicaciones religiosas seguramente( 6 ).

También en la planta alta una de las salas se dedica a la historia de Apolo que aparece en el recuadro central del techo escuchando a su hijo Faetón que le pide el carro con el que Apolo dirige el curso del sol.

Igualmente en una sala de la planta baja, se representa la historia de Apolo y Coronis, en el re

cuadro central de una bóveda rodeado de grutescos y figuras alegóricas. La historia de Apolo y Coronis era también motivo frecuente en la decoración de palacios genoveses ( 7 ), representándose generalmente la misma escena que en el Viso, esto es, el momento en que Apolo, una vez ha disparado sobre Coronis, escucha de sus labios que con ella morirá el hijo de ambos -Esculapio- a quien finalmente salvará Apolo extrayéndolo del vientre de la madre (Met. II 543-547 y 598-632) y haciendo de él el médico más célebre de la Antigüedad.

También hay dos dibujos del siglo XVI que representan la imagen de Apolo junto a Marte como estudio para un conjunto o asamblea de dioses. El primero es un apunte del Bergamasco perteneciente al museo del Prado ( 8 ) y el segundo, de factura muy similar, se encuentra en el monasterio de El Escorial ( 9 ). Ambos vistos ya en el capítulo de Marte ( 10 ).

En el siglo XVII se enriquece bastante el número de obras con la iconografía de Apolo.

La figura aislada de Apolo se utiliza sobre todo en escultura como decoración de jardines. Quizás a alguna de estas decoraciones correspondan varios dibujos conservados, tal por ejemplo uno -anónimo del siglo XVII- del museo de Bellas Artes de Valencia ( 11 ) estudio quizás para un Apolo ~~estuvo~~ atribuido a Ribalta y el nombre del pintor valenciano figura en letra antigua en el propio dibujo- aunque

al carecer de atributos específicos nada pueda decirse con seguridad.

Otro dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 234), esta vez de Alonso Cano, muestra a Apolo como Sol y dios de las Artes. La figura está en un pedestal con lalira a los pies y dos amorcillos que lo coronan de laurel mientras a su alrededor otros cuatro cupidillos se disparan flechas unos a otros. El dibujo se ha pensado fuese para alguna de las decoraciones de la entrada de María Ana de Austria en Madrid (12), aunque no conocemos ninguna descripción de los festejos cuyo texto concuerde con esta imagen de Cano y podía tratarse más bien de un dibujo previo para una escultura aislada.

Para la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, en 1690, se hicieron como de costumbre, una serie de decoraciones callejeras, la mayor parte de ellas con abundancia de jeroglíficos.

En la calle de nichos que se formó desde la puerta del Retiro hasta el primer arco, se colocó un jeroglífico con la imagen de Febo en su carroza junto a un medallón con los signos del zodiaco y el Tiempo (13). En la lonja de San Felipe, una serie de pirámides aparecían coronadas por jeroglíficos y en uno de ellos se colocó también la imagen de Apolo flechando a la serpiente Pitón y a los cíclopes (14). De estas obras sin embargo no tenemos más que la descripción literaria sin otro tipo de testimonio.

En la reforma que sufrió el antiguo alcázar de Madrid, en el siglo XVII, se modificaron algunas de sus salas de la planta noble y se acondicionaron otras de la planta baja para que el rey pasara en ellas el varno cómodamente, por ser lugar mucho más fresco. Estas nuevas salas, el "cuarto bajo del rey" o "cuarto de verano", se decoraron con pinturas al fresco. Las noticias que sobre la obra poseemos son mínimas y quizás las más extensas sean las dadas por Palomino en la vida de Velázquez: "desenado Su Majestad ver pintados a el fresco los techos, o bóvedas de algunas piezas de Palacio... vinieron de Italia para este efecto Miguel Angel Colona y Agustín Mitelli a los cuales había comunicado Don Diego Velázquez en Bolonia... llegaron a Madrid el año de 1658... Pintaron los techos de las tres piezas consecutivas del cuarto bajo de Su Majestad; en la una el Día: en la otra la Noche; en la otra la caída de Faetón en el río Eridano, todo con nobilísima forma, acciones y artificio y excelentes adornos de mano de Mitelli..." (15).

Sin embargo, años antes de las noticias dadas por Palomino, en 1686, se hace un inventario de los bienes del palacio de Madrid y al enumerar las salas de la planta baja se relacionan tres con pinturas en el techo, situadas una a continuación de otra, como indica Palomino: "Pieza donde su Mgd. comía en cuyo techo está pintada la noche", "Pieza inmediata de la

..

Aurora", "Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo" (16). Estas son las noticias es-  
cuetas dadas por el redactor del inventario y nos te  
memos que todo cuanto se puede recoger sobre los fres-  
cos del cuarto bajo del alcázar ya que las pinturas  
quedaron destruídas al desaparecer el alcázar y no se  
han conservado tampoco dibujos o esbozos de las  
obras.

En lo que a este capítulo respecta, vemos que  
en una de las salas se representó al dios Apolo, pero  
según las noticias de Palomino, más entendido en ico-  
nografía que el redactor del inventario, lo represen-  
tado era la caída de Faetón en el río Eridano -posible-  
mente observado por su padre Apolo, de donde viene la  
confusión-. Tenemos así ques, no la imagen aislada de  
Apolo, sino su aparición en relación con la historia  
de Faetón.

Esto se comprueba además por la relación de las  
obras hechas por Colonna y Mitelli (manuscrito de la  
Biblioteca del Archigimnasio de Bolonia), que al hablar  
de España indica como una de las primeras obras "la ca-  
duta di fetonte" en el cuarto de S.M. (17). Imaginamos  
que la sala tendría un recuadro central con la historia  
principal y tal vez una serie de recuadros pequeños al-  
rededor con historias alusivas al ciclo de Faetón o  
con simples decoraciones.

El ciclo de Apolo propiamente dicho, puede  
considerarse empezado en la pintura española del

silgo XVII, con el cuadro de Agüero correspondiente a la infancia del dios, el castigo a los campesinos de Licia por haber impedido a su madre Latona beber agua del lago.

El relato está especificado en las Metamorfosis "También de allí se dice que marchó, huyendo de Juno, la que acababa de ser madre, y que llevó en su regazo a las dos divinidades sus hijos. Y ya en el territorio de la Licia procreadora de la Quimera, un sol in clemente quemaba los campos, y la diosa, fatigada por su prolija brega, seca a causa del ardor canicular, sintió sed; y sus hijos hambrientos habían agotado la provisión de leche de sus pechos. Vio entonces en el fondo de un valle un lago de no mucha agua; unos cam pesinos cogían allí espesos mimbres, juncos y ovas que aman los pantanos. Se acercó la Titania y doblan do la rodilla se apoyó en la tierra con la intención de coger y beber el fresco líquido. El grupo de cam pesinos se lo impide; la diosa habló así a los que se le oponían:"¿Porqué me rehusáis el agua?... Un trago de agua será néctar para mí, y confesaré que con él he recibido a la vez la vida; la vida me ha bréis dado en la onda. Que os muevan también estos que tienden hacia mi pecho los bracitos" y casualmente tendían los brazos sus hijos... Sin embargo aquellos hombres persisten en su negativa... La cóle ra aplazó la sed; la hija de Ceo no suplica ya a quienes no lo merecen...y levantando a los astros sus manos dijo: "Que eternamente viváis en esa la-

guna". Se cumplen los deseos de la diosa: les gusta estar bajo las aguas y sumergir unas veces el cuerpo entero en la charca que les cubre, sacar otras veces la cabeza, o nadar en la superficie del abismo, posarse frecuentemente en la ribera de la laguna, o también volver a saltar a las frías aguas... También la voz la siguen teniendo ronca, el cuello se les hincha y llena de aire y sus mismos ronquidos ensanchan aún más la enorme abertura de sus bocas. Las espaldas están antiguas a la cabeza, los cuellos parecen haber sido suprimidos, el dorso es verde, el vientre, que es la parte más grande del cuerpo, blanco, y en medio de la cenagosa charca saltan convertidos en flamantes ranas" (Met. VI 337-382).

Como puede verse, el lienzo de Agüero sigue fielmente la fábula de Ovidio, con la imagen de Latona canasada y sosteniendo los gemelos que agitan los bracitos mientras los campesinos licios se convierten en ranas, al fondo puede verse el lago donde ellos cogían juncos y donde Latona no pudo calmar su sed.

El cuadro de Agüero (Prado 897) forma parte de la serie de paisajes atribuidos a Mazo que pasaron al Prado desde Aranjuez y que constan en el inventario del REal Sitio, de 1700, a nombre de Agüero su verdadero autor.

En el inventario de Aranjuez de 1794 se registra a nombre de Mazo en el "cuarto de la Reyna Nuestra Señora", "un quadro de ocho pies y seis dedos de largo, ocho y tres cuartas de alto, pais,

Latona con Apolo y Diana y a distancia los segadores convertidos en ranas. Juan Bautista del Mazo. 1500 rs."

La historia está interpretada como es usual en el pintor, con pequeñas figuras que forman la escena mitológica y un gran paisaje que parece retener el interés mayor del artista. El resultado, en cualquier caso, es una obra armoniosa, un bello paisaje con una bella historia.

La fábula de Latona no es un motivo muy frecuente en la iconografía artística (18), sin embargo en España, en el mismo palacio de Madrid, existían en el siglo XVII, dos colecciones de tapices con la historia de Diana, en los que aparece representada la escena elegida por Agüero. La primera serie de tapices, flamenca, del siglo XVI, consta de siete piezas la primera de las cuales es la metamorfosis de los campesinos en ranas (19); la segunda, correspondiente a los primeros años del siglo XVII, consta de ocho piezas y una de ellas reproduce igualmente la escena del castigo a los campesinos licios (20). Esta última serie fue tejida en 1603 por los flamencos Comans y Van der Planken y se sabe existían cartones para una serie de Diana de Dubreuil y de Antonio Caron, aunque por el momento no se ha precisado quien es el autor de los cartones correspondientes a la serie del palacio Real de Madrid (21). Esta última serie está actualmente expuestas en la sala primera del museo de Tapices del Palacio Real de Madrid (22). "

La imagen pues no era extraña para los pintores que, como Agüero, tenían acceso a palacio (23).

También se conocía el episodio de Latona y los



campesinos licios a través de la ilustración que ofrecía el libro VI de las Metamorfosis. En la versión castellana impresa en Amberes en 1595, puede verse a Latona con los gemelos a la orilla de un río, todo ello encuadrado en un gran paisaje de fondo, en una escena de espíritu no muy lejano al cuadro de Agüero.

El primer amor de Apolo fue Dafne, la hija de Peneo convertida en laurel para huir definitivamente del amor de Apolo (Met. I 452-568). Su metamorfosis es una de las más repetidas en la historia del arte aunque no fue así en la pintura española del siglo XVII.

De obras con la historia de Apolo y Dafne no nos queda más que las noticias.

Sabemos, por el inventario de los bienes del marqués de Leganés en Morata de Tajuña, en 1655 (24), que en su colección de pinturas había "una pintura de una mujer convertida en tronco, medio cuerpo, de Orrente, en 1200 rls." esto es, una historia de Dafne, seguramente junto a Apolo, cuadro que debe estar incluido en las "ocho fábulas de Orrente" que se mencionan en el inventario extenso de los bienes del mismo marqués en 1655 (25).

También tenemos noticias de una pintura de Apolo y Dafne que se incluyó junto a otras de asuntos varios en el arco de Santa María levantado para la entrada en Madrid de Ma. Luisa de Orleans (26). Aunque las noticias referentes a la pintura con la fábula de Apolo y Dafne son tan escuetas, suponemos que la imagen aprovecharía el rico contenido que le prestaban los libros de emblemas, como el de Her-

nando de Soto, que emplea la imagen del dios ante tres Dafnes significando en ellas "el laurel que no sin misterio fue aplicado a los que la fama ha zia inmortales atento a que siempre conserva su verdor y el rayo no lo toca ni ofende y es arbol que fue consagrado al sol" ( 27 ), el autor explica la imagen en su conjunto como una crítica de la abundancia de poetas que se decía haber en aquella época: "solo quiero que se entienda que sera mucho si en este siglo que tantos Poetas descubre ay alguno que sea digno de tal nombre y si le ay, bien merecerá, no uno, sino muchos lau reles" ( 28 ).

También aprovecharía la pintura la difusión que del tema hicieron la literatura ( 29 ) y el teatro del siglo XVII ( 30 ).

De todo el ciclo de Apolo, la historia que más éxito tuvo en la pintura española del XVII fue la competición de Apolo y Marsias, cuyo desenlace, el desuello de Marsias por Apolo, fue la escena más representada.

La primera versión conocida del siglo XVII ( 31 ) se debe a la mano de Ribera, pintor que repitió el tema en varias ocasiones.

Dos obras de Ribera con este tema conservan actualmente los Museos Reales de Bruselas (372)

( 32 ) y el museo de San Martino de Nápoles. Ambas versiones son muy semejantes y están firmadas y fechadas por Ribera en 1637. ( 33 )

El lienzo del museo de Bruselas presenta al sátiro Marsias atado a un árbol por las pezuñas, el cuerpo apoyado en el suelo y las manos atadas a otros dos troncos, mientras grita de dolor. A su lado, Apolo, coronado de laurel, comienza a desgarrar su piel separándola del cuerpo. A la derecha, un grupo de sátiros ven la escena y comentan entre sí. Sobre ellos y colgada del mismo árbol que Marsias está la siringa o flauta de Pan. A la izquierda y sobre el suelo, los instrumentos de la competición de Apolo y Marsias. un violón y una flauta. En primer término, un tronco y una roca que sirven para dar profundidad a la acción y en el fondo, un leve apunte de paisaje.

La expresión del sátiro refleja a la perfección el horror del castigo y la del dios la frialdad con que ejecuta el castigo impuesto al mortal atrevido.

La versión de Nápoles difiere un poco de la de Bruselas. Los modelos humanos del sátiro y Apolo son los mismos, la posición de ambas figuras cambia ligeramente, sobre todo en Apolo, y el grupo de los sátiros de la derecha muestra mayor atención al tormento tapándose uno de ellos los oídos. En cuanto a los instrumentos de la competición solo

aparece la siringa colgada del árbol y el violón un poco mayor que el anterior. La expresión está tan bien conseguida en el cuadro de Nápoles como en el de Bruselas aunque quizás la imagen de Apolo sea algo más reposada, ~~pr~~ el equilibrio que le presta la disposición horizontal del manto.

En relación con esta última versión hay también un dibujo de Ribera en el palacio de la Farnesina de Roma (F.C. 124851) (34) que interesa por ser el esbozo de los detalles más importantes de la composición. El autor señala solo las figuras de Apolo y Marsias con la misma disposición que en el cuadro definitivo y los dos instrumentos de la competición, siringa y violón.

El cuadro de Nápoles procede al parecer de la colección Avalos del Vasto y coincide también con el Apolo citado antiguamente en la colección de Gaspar Roomer, el célebre comerciante de arte que residía en Nápoles en el siglo XVII (35).

En el inventario de los bienes del marqués de Leganés, hecho a su muerte en 1655, se cita también un cuadro de Ribera con el tema de Apolo y Marsias "un dios que desuella a un satiro del mismo tamaño y mano [alto 2 1/3 varas y de largo 3 varas algo menos, de Joseph de ribera] en 1200 rls (36).

En los inventarios del alcázar de Madrid aparecen dos cuadros de Ribera con el tema de Apolo y

"

Marsias. Se citan ya en 1666, uno estaba en la "pieza donde murió S.M. Felipe IV": "nº 71, otro cuadro del mismo tamaño [tres varas y media por dos y media] de Marce y Apolo, de mano de Jusepe de Ribera con su marco dorado tallado. 400 ducados". El otro estaba en la pieza primera del cuarto bajo: "nº 236 otro de mano del mismo [Ribera] de tres varas de largo y dos y media de ancho Apolo desollando a Marce. 300 ducados de plata" (37).

Ambos se vuelven a citar en los inventarios de 1686 y 1700 en los mismos lugares en que estaban en 1666. El mayor de ellos aparece en la pieza del cuarto bajo "donde S.M. dormía" (donde murió Felipe IV). El menor, en la primera pieza del cuarto bajo "pieza donde su Majestad daba audiencia".

Del incendio del alcázar se salvó -aunque dañado- una fábula de Apolo que se ha pensado fuese la que estaba en el dormitorio del rey, la cual pasó después al infante D. Luis de Borbón y de él a la colección Salamanca para llegar finalmente al museo de Bruselas (38).

Así pues, además de los cuadros de Apolo y Marsias existentes ahora, habría hecho Ribera otras versiones, una de ellas al menos, perdida en el incendio del alcázar de Madrid.

Como ya es tópico en el caso de Ribera, este tema ha servido también para señalar la crudeza del pintor español al elegir los momentos más crueles de la historia. No obstante, en este caso, es preciso reconocer que Ribera no hace sino atenerse estrictamente al texto de Ovidio que no narra la competición entre ambos personajes (39) sino,

exclusivamente, el grito de Marsias, el aspecto de su cuerpo sin piel y el llanto de los demás sátiros. REcordemos el texto: "Trae otro a la memoria al Sá-tiro a quien, vencido en su caña Tritoniaca, aplicó un escarmiento el Latoo. "¿Por qué me quitas a mí mismo? dijo; '¡Ay! Me arrepiento, "¡ay!" gritaba; "no vale tanto una flauta". Mientras gritaba le arrancaron la piel a lo largo de la superficie del cuerpo, y no había nada que no fuera una herida: de todas partes mana la sangre, los m´usculos quedan visibles y al descubierto, y las venas palpitantes vibran sin cubierta alguna; se podían contar las vísceras que se estremecían y las entrañas que se le transparentaban en el pecho. Le lloraron los campestres Faunos, divinidades de las selvas, y sus hermanos los S´atiros, y Olimpo que aun entonces le era querido, y las Ninfas y quienquiera que en aquellas montañas apacentaba rebaños lanudos y vacunas manadas" (Met. VI 383-396).

Ovidio distingue claramente los dos concursos musicales que Apolo celebró en su vida, uno con Marsias, en que el sátiro utiliza la flauta vertical (tibia en latín) ( 40 ) y es castigado por su osadía y otro con Pan, en el que Apolo utiliza la lira y el arco, y Pan la flauta de varias cañas entrelazadas, llamada flauta de Pan o siringa ( 41 ) en que el perdedor no es castigado por el

dios.

Ribera coloca en el cuadro de Bruselas las dos flautas pertenecientes a personajes distintos mientras que en los demás cuadros, y en el dibujo de Roma, parece decidirse definitivamente por la siringa y el violón como únicos instrumentos característicos de ambos personajes ( 42 ). Esto tal vez indique que Ribera utilizó fuentes literarias diversas a las Metamorfosis o que se dejó influir finalmente por una imagen de gran difusión .

Recientemente se ha presentado un grabado como modelo utilizado por Ribera para el Apolo de Nápoles. El grabado es de 1536, del maestro M.F. y representa a Apolo una vez terminada la acción contra Marsias ( 43 ).

Como en otros casos, los estudios realizados hasta ahora sobre esta obra de Ribera no nos permiten conocer el motivo de la elección de tal fábula en los encargos reales -obras del alcázar- ni en los italianos. Sin embargo es necesario recordar la cantidad de elementos simbólicos que el castigo de Marsias tenía para los hombres del siglo XVII.

Apolo, el dios de la luz, el principio de racionalidad, se opone al sátiro, representante de lo irracional, de la materia, del deseo irrefrenado ( 44 ). Esto está además refrendado por

el significado de los instrumentos musicales que en lo que respecta a Marsias no ofrece duda ( 45 ).

El simbolismo del duelo Apolo-Marsias, se usó ya en algunas de las obras más célebres de Rafael, en la Stanza della Segnatura del Vaticano: "In the vault, witnessing the torture of Marsyas, Apollo symbolizes the victory of the mind over the dark world of matter" ( 46 ).

Los libros de emblemas se encargaron también de divulgar el sentido alegórico de esta historia de la mitología.

Valeriano en sus Ieroglyphica había divulgado la imagen de Apolo, con la lira en la mano, y el lema de "Sapientia" ( 47 ) recogiendo así la tradición clásica de dios como principio de racionalidad.

Algo después en España, Horozco y Covarrubias, había interpretado la imagen de Apolo y Marsias como muestra de "lo costosa que es la imprudencia de querer con los dioses competencia". ( 48 )

Tal vez un simbolismo de este tipo pueda explicar la solicitud del tema de Apolo y Marsias en el arte español.

Influído por la obra de Ribera hay otro Apolo y Marsias de su escuela, en el Museo de Arte de Sarasota (U.S.A.) representando la escena de forma



muy parecida a Ribera. Se elige también el momento en que Apolo desuella al sátiro atado de modo muy similar a Ribera , siendo observada la escena por tres personajes, uno de los cuales es un sátiro también. El autor de la obra<sup>(49)</sup> ha volcado su expresión sobre Marsias, más gesticulante que en los Ribera y avistos, mientras que la figura de Apolo resulta blanda en exceso.

También pasó a venta pública en Londres, en 1976, un dibujo de Marsias atribuido a Ribera, posiblemente otra representación relacionada con la historia de Apolo ( 50 ).

El mismo tema fue tratado por Velázquez en una de sus fábulas para el nuevo Salón de los Espejos del alcázar de Madrid. La obra se perdió desgraciadamente, en el incendio del palacio y sólo noticias nos quedan de ella.

El cuadro hacía pareja con el Mercurio y Argos de Velázquez, conservado hoy en el museo del Prado, y ambos eran de las mismas dimensiones y pensados para las entreventanas del salón ( 51 ). Allí figuran en el inventario de 1686 ( 52 ). El inventario lo describe como "Apolo desollando un sátiro" por lo que es de suponer que Velázquez representaría la escena del castigo de Marsias, según hemos visto en los cuadros de Ribera.

Si el cuadro de Apolo y Marsias compañero del Mercurio y Argos fue ejecutado, como es de suponer, al mismo tiempo que este último ( 53 )

debió existir otra pintura de Velázquez con el mismo tema hecha con anterioridad aunque también desconocida para nosotros.

En efecto, en la Silva Topográfica de Gallegos, poema de 1637, dedicado al palacio del Buen Retiro, el poeta habla de Velázquez y de algunas de sus obras en el palacio:

"Este pues que hoy sirviendo en el Palacio  
del gran Filipo apura su destreza,  
ocupó de ese lienzo el breve espacio  
con Apolo y con Marçias; considera  
la animada fiereza,  
que en el Dios vengativo reverbera:  
mira como vencido  
el músico atrevido,  
con el mayor tormento  
el delito pagó de su instrumento;" ( 54 )

La escena representaba pues el mismo momento que el cuadro del alcázar pero el hecho de estar citado en el Retiro ya en 1637 hizo suponer a Tormo que se trataba de otra obra ( 55 ) , como debe tratarse en efecto, y entonces serían dos los cuadros que Velázquez hizo sobre el tema del castigo de Marçias.

De ser así , se demostraría que el tema era favorito del rey de España a quien gustaría ver re

presentado en su palacio el justo castigo a la soberbia, a la pretensión por parte del súbdito de igualarse con su Señor.

También se encuentran una serie de obras menores con el tema de Apolo y Marsias que pueden ser testimonio de la difusión de esta fábula, posiblemente con una demanda amplia que exigiría la ejecución de estas últimas obras.

Así por ejemplo, tenemos un Apolo y Marsias en una colección particular de Madrid en el que se ha representado el desuello de Marsias en un grupo de pequeñas figuras enmarcadas en un fondo de paisaje, como hemos visto hacia Agüero y Mazo en Madrid. El cuadro refleja un gusto por el clasicismo que se observa no sólo en la manera de concebir el paisaje y la historia, sino en el hecho de elegir para el sátiro una expresión ajena totalmente al característico horror de las obras vistas hasta ahora.

También han aparecido últimamente en el mercado de arte, como pintura española, dos obras relativas al tema de Marsias. Se trata de un Apolo y Marsias y una Caída de Marsias, pareja de lienzos de escuela española, de hacia 1620, que se vendieron en Londres en 1967 ( 56 ).

En relación con un Marsias pudiera estar

un dibujo que poseía el Instituto Jovellanos de Gijón, atribuido a Cano ( 57 ) pero del que no se sabe realmente el autor ( 58 ) ni la composición para que fue pensada.

Además de con Marsias Apolo compitió también con Pan. Esta vez sin trágico final y ante un jurado compuesto, entre otros personajes famosos, por el rey Midas. Apolo, que interpretaba con su lira venció a Pan que tocaba la siringa ( Met. XI 146-199 ).

El concurso de Apolo y Pan, fue objeto de un encargo a Rubens para la decoración de la Torre de la Parada de El Pardo. El maestro hizo el boceto y el cuadro lo realizó Jordaens . La imagen corresponde fielmente al texto de Ovidio ( 59 ).

A su vez, Mazo copió el cuadro de Jordaens que pasó al alcázar, en cuyos inventarios aparece como copia de Mazo de un original de Rubens ( 60 ). Es uno de los cuadros reproducidos por Velázquez en sus Meninas ( 61 ). La copia de Mazo (Prado 1712) lógicamente no alteró en nada la iconografía del original.

Otro tema importante en el ciclo de Apolo es su representación junto a las musas.

Las musas hijas de Zeus y Mnemosine (la Memoria) fueron creadas con la finalidad de que perpetuasen la memoria de las hazañas de los dioses y en un principio actuaban en conjunto, sin atribucio

..

nes específicas de cada una. La división de tareas la recibieron en el Renacimiento, aunque muchas veces siguió existiendo confusión en alguna de ellas ( 62 ). Al realizar esta atribución específica se asignó también a cada una un instrumento u objeto característico que pasó a ser su distintivo, aunque también hay algunos intercambiados o repetidos.

Las musas habitaron primero en el Helicón, y también en el Olimpo aunque al asociarse con Apolo, dios de la música, su residencia habitual fue el Parnaso ( 63 ).

No hay ciclo o historia específica de las Musas (salvo la de las Piérides) por lo que su iconografía se reduce a su aparición en relación con Apolo, con los poetas o con actividades relacionadas con las artes.

En la pintura española del XVII sabemos que las musas se representaron junto a Apolo en varias ocasiones, aunque de su representación solo hayan quedado noticias y, en algún caso, dibujos que vamos a examinar seguidamente.

Quizás la primera obra referente a Apolo y las Musas, por cronología, sea la de Jerónimo de Mora efectuada en la escalera de la Reina del palacio de El Pardo.

La obra, comentada ya a propósito de su tema principal -Minerva- tenía, como se recordará, las nueve musas representadas en nueve lunetos de la bóveda de la escalera, debajo de Palas (la Reina) "a quien todo se humilla", y con la imagen de Apolo en el testero principal de la subida "como aquel que es hijo del cielo y luz de la tierra, hermano de las musas y protector de los sabios" ( 64 ). De la obra solo quedan las noticias dadas por su autor que explica igualmente el porque de la iconografía ( 65 ).

La serie más completa de Apolo y las Musas es la que pintó Maino para el estudio de Francisco de Rojas y Guzmán, en Toledo.

Los lienzos eran diez, representando cada uno respectivamente a Talia, la Luna y Virgilio; Euterpe, Mercurio y Ovidio; Erato, Venus y Safo; Melpomene, Sol y Tamiras; Clío, Marte y Homero; Tepsícore, Júpiter y Hexiodo; Polimnia, Saturno y Píndaro; Urania en "el octavo giro" y Museo; Calíope en el Primer Móvil y Orfeo; Apolo, Lino, Horacio y otros poetas españoles (Garcilaso, Lilián de Ríaza, Hernando de Herrera y Lope de Vega).

La serie de Maino -de la cual se desconoce totalmente el paradero- fue pintada, como hemos dicho, para Francisco Rojas y Guzmán ( 66 ) que

formaba parte de uno de los círculos de poetas de Toledo. Entre ellos estaba también Baltasar Elisio de Medinilla, quien escribió un Diálogo de la Poética Española, sin terminar aun a su muerte en 1620, en el que incluye una descripción detallada de los cuadros de Maino, interesante sobre todo desde el punto de vista iconográfico; el texto dice así:

"Coronauan en torno los estantes diez lienços en dorados marcos, efecto superior al arte del valiente pinçel, i artificiosa mano del estudioso en virtud, esçelente pintor Juan Baptista Mayno, que con el ejercicio noble suio da no menor gloria a su patria Italia, que su antecesor Jason del Mayno con las letras; aunque en la competencia de varon tan claro se le opone España, progenitora en parte sua. Contenian lo quadros los nueue cielos, i en cada uno una Musa con las insignias de su inclinación, i enseñando a un hombre, que como Cisne candido, con alas discurriendo, afrentaua al tiempo. Iacia primero la casta Talia en el argentado círculo de la inconstante Luna, sinificando la verdura, i beldad que en todas las coas con su humor reparte. Esta inspiraua a Vergilio magniloquo i eterno. Luego la santa Euterpe en el paçifico orbe del astuto Mercurio, presidiendo a la honesta delectacion de las cosas graues influia al tierno, i maestro de los amores, Ouidio. Despues la religiosa Erato en el almo globo de la deliciosa Venus, demostrando

la voluntad, i afectos amorosos, instruia a la aman  
te i Poetisa Safo. La culta Melpomene en la luminosa  
esfera del Sol dorado, descubriendo la templança que  
causa al mundo. Dictaua al cantor i ciego Tamiras.  
La estudiosa de honor Clio en el fogoso epiçiclo  
del violento Marte, anhelando al deseo de la glo-  
ria. Mouia al graue, i sagrado Homero. La musica  
Terpsicore en el cerco beneuolo de Jupiter Feretrio  
causando la comun salud, i gracias influencias q ue  
reparte a los mortales. Animaui al labrador, i pre  
ceptor del Campo, Hesiodo. La Historiografa Polim-  
nia en el cerco triste del desterrado Saturno, en-  
señando la memoria antigua de las cosas, a que pre  
side por su complesion frigida i seca. Esta arre-  
batava al Tebano, i lyrico Pindaro. La estrellada  
Urania en el otavo giro por su dignidad i escelen-  
cia, guiauau al antiguo i teologo Museo. La graue  
Caliope en el primero mobil, describiendo casos  
altos, i acciones reales, i era como una voz, que  
resultava de todas nueve esferas. Esta ilustraui  
al blando, i citarista Orfeo hijo suio. El lauri-  
jero Apolo finalmente, siendo Dios de todas ellas,  
cercado de libros, arcos, ieruas, i mediçinas, hon-  
rando en su mano la lira en forma de que cantaua.  
Tenia a sus lados al celebrado lino, i profundo  
Horacio, bebiendo en numfros el genio, i espíritu  
diuino: i a sus espaldas en prospectiva, algunos



Españoles que enriquecían sus ingenios con las reliquias de su voz, i con gloriosa emulación imitando a sus maestros. Algunos de los quales por descubrillos mas sus nombres, escritos en sus laureles, eran el Toledano Garçilaso primero censor de nuestra lengua, Pedro Liñan de Rianza compatriota suio, si bien Aragon le pide por su ascendencia, agudo, festiuo, i superior injenio, Hernando de Herrera el diuino por tantas causas, en quien perdiera España su poeta, si en su ocidente no amaneciera el nuevo Sol Lope de Vega Carpio, por quien ia no las ciudades de la tierra compiten, como por el anciano Homero, porque el cielo les declaro por suio desde sus primeros años. Causo notable gusto la curiosa imaginación del Mayno, fiel aprehensor de las altas ideas del Dios de los Filósofos Platon, alabando el adorno del Museo, que el Conde con propiedad auia dispuesto." ( 67 ).

Del texto de Medinilla se desprende que la serie fue muy estudiada tanto por Maino ("del estudioso en virtud, escelente pintor") como posiblemente por Francisco de Rojas y refleja en su temática la mano de un gran humanista.

La representación de los "nueve cielos" en relación con las nueve musas supone una serie de conocimientos interesantes de comentar.

Como es sabido, en la Antigüedad se pensó que la Tierra era el centro del universo, el único cuerpo inmóvil, a cuyo alrededor se establecieron una serie de esferas o cielos escalonados, pertenecientes cada uno a una de las estrellas móviles conocidas (Sol, Luna y planetas: Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno) y la última, la de las estrellas fijas, es decir, aquellas que por estar situadas más lejos parecían inmóviles a los observadores terrestres. A estas esferas se añadieron durante la Edad Media otras dos pertenecientes, una, al "Primum Mobile" y otra, a la "Prima Causa" ( 68 ).

En cuanto a las Musas, los pitagóricos las habían alojado en las esferas planetarias y Marciano Capella (siglo V) fue el que asignó una esfera celeste a cada una de ellas (I 27). Apolo que dirigía las musas pasó a dirigir también el movimiento de los planetas.

Todo esto recoge el anhelo medieval de hallar una ciencia universal, es decir, de relacionar unos conocimientos con otros y explicarlos todos por una causa superior y final. Este afán enciclopedista pasó al Renacimiento y tomó especial auge en los círculos neoplatónicos italianos tan relacionados con el mundo del arte.

La serie de lienzos pintada por Maino refleja también estos conocimientos y este interés. Como se deduce de la descripción de Medinilla, la intención de las pinturas fue representar "los nueve cielos" en cada uno de los cuales estaba la musa que lo habitaba "con las insignias de su inclinación" y un hombre, destacado en un campo del saber, sobre el que la musa ejercía su influencia ("enseñaba").

Medinilla explica muy bien esta relación al indicar en cada cuadro las características coincidentes de la musa (estudiosa de honor Clío), del planeta (violento Marte) y del poeta (grave y sagrado Homero). Al mismo tiempo, y muy brevemente, da noticias preciosas sobre el autor de programa tan completo, sobre las fuentes en que se inspiró y sobre la impresión que causó la obra en Toledo: "Causo notable gusto la curiosa imaginación del Mayno, fiel aprehensor de altas ideas del Dios de los Filósofos Platón" ( 69 ). Esto es tanto más interesante cuando que Medinilla y el resto de los poetas del círculo toledano trataron el contenido de cada imagen representada, como puede leerse en el diálogo que sigue a la descripción de los lienzos de Maino y que Medinilla pone en boca del propio conde de Mora y los poetas Lope de Vega, Jerónimo Cevallos, Tamayo de Vargas y Francisco de Céspedes.

des. El diálogo comienza con una referencia de Lope a los cuadros de Maino: "No menos me satisface el perfeto colorido de los quadros, que la conformidad que hace con los libros la pintura, i particularmente con estos, que los mas son de varia Poesía de todas lenguas, por ser estas dos artes tan hermanas en muchas cosas segun la opinion de Simonides" ( 70 ) para centrarse después en la armonía de los cielos la música y la poesía.

Aunque tampoco es mucho lo que sabemos sobre Maino, su origen, su formación, el viaje a Italia -indudable aunque no comprobado- donde pudo ampliar e intercambiar conocimientos de todo tipo, y su papel en la corte española ( 71 ), nos indican la intención erudita de los cuadros de Toledo que dieron en España un reflejo tardío del humanismo expresado en tantas obras italianas del primer Renacimiento.

El tema de Apolo y las Musas aparece también muy frecuentemente en los monumentos hechos para las Entradas Reales.

Para el recibimiento a Mariana de Austria en Madrid, se levantó un "Monte Parnaso" en la Torrecilla del Prado. La montaña tenía dos cumbres, una donde estaba Hércules, y otra -coronada por Pegaso- donde había estatuas de poetas españoles y romanos y "nueve musas vivas significadas en nueve ninfas"; entre las dos cimas, se veía a Apolo des

"

cansando sobre el plectro (72). La obra sabemos fue realizada por Sebastián de Herrera Barnuevo (73).

En la entrada de María Luisa de Orleans podía verse también, en el arco de Santa María, un Parnaso rematado por Apolo "sentado con las nueve musas y Mnemosine con las letras de la reina"; junto a Apolo estaban Himeneo y Persuasión (74).

Dado el carácter efímero de estos monumentos solo nos ha llegado la descripción literaria de las obras. No obstante, hay dos dibujos españoles que parecen pensados para alguna de estas obras, aunque su iconografía no se adapte exactamente a las descripciones que poseemos.

Uno pertenece a la Galería de los Uffizi (nº 10478) (75) y su iconografía se aproxima incluso al Parnaso antes citado para la entrada de María Ana, aunque es difícil asegurar fuera realizado precisamente para estas decoraciones. El dibujo, por estilo, pertenece a lo hecho en Madrid por esas fechas aunque es difícil precisar el autor.

El segundo dibujo pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 734) aunque se encuentra actualmente en el Museo Municipal de Madrid (76). La imagen que nos ofrece presenta el acostumbrado Parnaso con dos cimas y Pegaso volando entre las dos. Esta vez no forma parte ni Apolo ni las Musas sino una serie de figuras alegóricas. En la parte superior, sobre el Parnaso, aparecen cuatro figuras femeninas repre-

sentando cuatro tipos de poesía, según indican, además, las inscripciones correspondientes a cada una de ellas. Siguiendo el orden de izquierda a derecha aparecen la poesía pastoril ("Pastorum carmina ludo") la épica ("Non nisi grandia canto (77), la descriptiva, situada en el centro y destacando su posición principal ("Describo mores hominum") y la satírica ("Irri dens, cuspide figo"). En la parte inferior, una cartel muestra la siguiente inscripción "Celebre a la edad el día del Regio Alcides de España para otra asaña (corregido de otra letra "para una y para otra") con una y otra poesía", a sus lados aparecen las figuras del "Yngenio" y el "Arte" con sus nombres respectivos escritos al pie. El ingenio está representado por una figura masculina, alada, con yelmo y un águila por cimera y en actitud de disparar una flecha. El arte está representado por una mujer con un compás en la mano.

La iconografía está casi totalmente tomada de la Iconología de Ripa que se sigue fielmente para la representación de la poesía épica, satírica (aunque Ripa recomienda una figura masculina para representar estos dos tipos de poesía) y pastoril y para la alegoría del Ingenio (78) y no tan exactamente para las figuras restantes.

El dibujo fue considerado por Barcia de la época de Olivares a quien se aludiría como "regio Alcides de España" (79) sin embargo, es indudablemente pos

"

terior a la época del conde-duque y estudiado recientemente por Pérez Sánchez (80) se ha considerado como de finales del XVII y aludiendo más bien a don Juan José de Austria como "regio Alcides de España".

También se conserva un dibujo de Teodoro Ardemans en la Biblioteca Nacional de Madrid (81) que muestra parte de un proyecto para una fuente pública de grandes dimensiones o quizás para una decoración teatral o de fiestas públicas; en él puede verse, coronando el arco central, la figura de Apolo tocando un instrumento de cuerda y, escalonadas hasta el suelo, una serie de musas o ninfas, que muestran la continuidad que el tema había de tener en el siglo XVIII.

Todo esto nos demuestra como era popular en España el tema de la reunión de las Musas, casi siempre con Apolo, tema también muy frecuente en la pintura italiana y flamenca (82).

El último ejemplo del siglo XVII correspondiente a Apolo y las Musas es su aparición en el techo del Casón del Buen Retiro, obra realizada por Lucas Jordán y que ha sido estudiada en el conjunto del techo, anteriormente (83).

Las Musas, como hemos visto, se representaron a veces como figuras aisladas con independencia del personaje de Apolo.

De Ribera se ha considerado durante algún tiempo

po el lienzo de Clfo, del museo del Ermitage, en Leningrado, aunque recientemente se ha descartado la atribución al pintor español (84).

Por el contrario sabemos que el pintor Alonso Cano hizo una serie de dibujos con el tema de las Musas que habían de servir para realizar los grabados de la portada e ilustraciones del Parnaso Español y nueve musas castellanas de Quevedo, obra impresa en 1648. Los grabados fueron hechos por los flamencos Juan de Noort y Herman Panneels y dan una pobre imagen de la obra de Cano, cuyos dibujos originales se han perdido (85).

La serie realizada por Cano para la edición de Quevedo, se inicia con la portada en la que aparece el poeta, coronado por Apolo y en compañía de las nueve Músas, junto a las cumbres del Parnaso sobre las que vuela Pegaso. El resto de las imágenes corresponde respectivamente a la musa Clfo, Polimnia, Melpomene, Erato, Terpsícore y Talía, donde se interrumpe la serie.

Las tres musas restantes (Euterpe, Calíope y Urania) fueron reservadas para una obra posterior: Las últimas tres musas castellanas, impresa en Madrid en 1670 en la que se utilizaron dibujos de Santiago Morán que fueron llevados a la estampa por Marcos de Orozco.

De García Hidalgo conocemos también un graba-



do de Urania, la musa de la Astronomía, hecho para su libro sobre la pintura (86), que nos da una vez más el modelo propuesto por el maestro como una de las figuras clásicas que el alumno debía copiar cuidadosamente. En la recopilación de dibujos y grabados de García Hidalgo hecha para la publicación de sus Principios (87) no se da otra imagen que haga suponer la existencia de una serie completa de las Musas.

Otra iconografía relativa a Apolo es su aparición, en cuanto dios Sol, junto a la Aurora.

Así aparece en el arco de la Puerta de Guadalupe, en el recibimiento que hizo Madrid a María Luisa de Orleans, donde, según la descripción contemporánea, se veía "el Sol en su ardiente carroza, buscando a la Aurora y en la parte opuesta, mirando a la Platería, la Aurora, correspondiendo con agradable cariño al Sol" (88) y junto a ambos, armas y trofeos reales. Como sabemos ya (89) el simbolismo Sol-Aurora en estos monumentos hacía referencia al rey y a su esposa, representado el primero, en unos casos, por Apolo y en otros por Hércules-Sol.

En relación con alguna de estas obras de arte efímeras debe estar un dibujo de Francisco Rizi conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 458) que muestra una decoración apropiada para el teatro, en que aparece la estatua de Apolo sobre un pedestal al fondo del escenario, mientras, coronando la embocadura, se representa al mismo dios como conduc-

tor del carro del Sol a quien alude el lema "illustrat et fovet" ; en la parte más próxima al espectador, y a ambos lados del escenario, se representan la Primavera y el Otoño respectivamente. El dibujo se ha considerado siempre como previo para una decoración teatral (90) pero debe recordarse que también pudo haber sido hecho para una de las decoraciones de entradas reales, tan abundantes en el siglo XVII y en las que, como sabemos, se alude muy frecuentemente al rey como Apolo-Sol.

La identificación del rey de España con el dios Sol venía ya de antiguo, y así por ejemplo, Ruscelli, en su Imprese Illustri de 1580, dedicado a Felipe II, representaba al rey como Sol conduciendo un carro de cuatro caballos y le aplicaba el lema "iam illustrabit omnia" explicando a continuación que el sol ilumina todo, igual que el rey procura ilustrar con la ley de Dios nuestro mundo (91). Gállego, al hablar de esta obra, señala que esta es la primera vez en que se atribuye la divinidad solar al rey y que esto quedará adscrito al rey de España hasta que lo monopolice Luis XIV (92).

Como obra independiente del tema de Apolo y Aurora, tenemos la pintura de Palomino, citada en el inventario del Buen Retiro de 1772: "otro también en claro y oscuro en ovalo de la Aurora y Apolo de una vara de largo vara y quarta de caída, al temple", de la que no sabemos ni fecha de ejecución ni paradero actual (93).

"

N o t a s

- (1) Véase más arriba capítulo de Hércules, pág.310 ss.
- (2) Apud José Ma. MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN Lepanto Barcelona 1971 pág. 106. Sobre esta imagen puede verse también Françoise Bardon Le portrait mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique Paris 1974 pág.40-42
- (3) Juan Miguel SERRERA CONTRERAS Pedro de Villegas "Marmolejo (1519-1596)" Sevilla 1976 pág. 63 y 82
- (4) Jean SEZNEC The survival of the pagan Gods Princeton 1972 pág. 143-144
- (5) Diego ANGULO INIGUEZ La mitología y el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 pág. 79
- (6) Véase a este respecto Ferdinand PIPER Mythologie der christlichen Kunst von der Ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert Osnabruck 1972 I pág. 94-105 y II pág. 172-199 y Hugo RAHNER Griechische Mythen in christlicher Deutung Zurich 1945
- (7) Recuérdese a modo de ejemplo la del Bergamasco en la Cámara de Comercio y en la Villa delle Peschiere de Génova.
- (8) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 nº 111 pág. 35. [Alfonso E. Pérez Sánchez] El dibujo español de los Siglos de Oro Madrid 1980 nº 81 pág. 56
- (9) Ibidem nº 513 pág. 89
- (10) Véase más arriba pág. 770 ss.
- (11) Adela ESPINOS DIAZ Dibujos de los siglos XVI y XVII en el Museo de San Carlos, de Valencia II "A.A.V." 1975 nº 42 pág. 77.  
- Catálogo de dibujos I (siglos XVI y XVII) Museo Bellas Artes de Valencia Madrid 1979 nº 145 pág.14
- (12) Harold E. WETHEY Alonso Cano's drawings "Art Bulletin" 1952 pág. 221 y 233. Devereaux BEMIS, Caroline C. JONES and Brenda MYERS A chalk study for Cano's "Triumph of Apollo" "Burlington" 1979 pág.514-517
- (13) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA La Real entrada de Doña María Ana Sophia de Babiera y Neoburg (Madrid 1690) pág. 10

- (14) Ibidem pág.27. Véase más arriba sobre el significado de esta imagen en la Galera Real.
- (15) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica Madrid edición 1947 pág. 922
- (16) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid "Bulletin Hispanique" 1958 pág. 293-296
- (17) Ebria FEINBLATT A "Boceto" by Colonna-Mitelli in the Prado "Burlington" 1965 pág. 349
- (18) En la publicación de Ma. Jesús Sanz y Ma. Teresa Dabrio Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII se recoge un cuadro de "fábula de hombres convertidos en ranas" en el inventario de D. Alejandro Carlos de Licht de Sevilla, en 1702, pero no se dice autor ni fecha de la obra "Archivo Hispalense" 1974 sept.dic. pág.114
- (19) Louis ROBLOT-DELONDRE Les sujets antiques dans la tapisserie "Revue Archéologique" 1918 VI pág. 138
- (20) Ibidem
- (21) Conde Viudo de VALENCIA DE DON JUAN Tapices de la Corona de España Madrid 1903 II pág. 81
- (22) M. LOPEZ SERRANO Palacio Real de Madrid. Guía Turística Madrid 1976 pág. 113
- (23) Palomino ob. cit. pág. 966
- (24) Vicente POLERO Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés D. Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII) "B.S.E.E."1898 p.122-134  
José LOPEZ NAVIO La gran colección de pintura del Marqués de Leganés "Analecta Calassanctiana" 1962 pág. 325
- (25) Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII Madrid 1972 p.346
- (26) Descripción verdadera... de la Real Entrada de Doña María Luisa de Borbón s.a. s.p.
- (27) Hernando de SOTO Emblemas moralizadas Madrid 1599 fol. 18v.
- (28) Ibidem fol. 19. Sobre el tema puede verse Wolfgang STECHOW Apollo und Daphne Darmstadt 1965
- (29) Véase José María de COSSIO Fábulas itológicas en España Madrid 1952

- (30) Por ejemplo, la fábula de Dafne con tramoyas inventadas por el célebre Cosme Lotti se estrenó en el teatro del Buen Retiro en julio de 1633 (Rodrigo AMADOR DE LOS RIOS El antiguo palacio del B. Retiro "Museo Español de Antigüedades" tomo XI pág. 189
- (31) Del siglo XVI se conservaba en el palacio de Madrid un tapiz con Marsias despellejado por Apolo, perteneciente a la serie de "poesías" y que figuró en la decoración llevada por Velázquez para la entrega de las princesas en la frontera francesa, en 1659. Los tapices eran obra de un artista flamenco, seguramente Pannemaker y se adquirieron hacia 1531 (Elías TORMO MONZON y Francisco J. SANCHEZ CANTON Los tapices de la Casa del Rey Madrid 1919 pág. 93
- (32) FIERENS GEVAERT y Arthur LAES Musée Royal des Beaux Arts de Belgique Catalogue de la Peinture Ancienne Bruxelles 1922 nº 372
- (33) Ferdinando BOLOGNA A proposito del "Ribera" del Museo di Bruxelles "Bulletin Musées Royaux des Beaux Arts" 1952 nº 2 pág. 54. Felton considera de Ribera únicamente el lienzo de Nápoles, mientras que el de Bruselas sería obra de su taller, aunque firmado por el pintor (Craig Mcfadyen FELTON Josepe de Ribera: A catalogue raisonné University of Pittsburgh Ph.D. 1971 pág. 235-236 y 354-355)
- (34) Alfonso Emilio PEREZ SANCHEZ Gli spagnoli da el greco a goya Milano (1970) pág. 88
- (35) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ y Nicola SPINOSA L'opera completa del Ribera Milano 1978 pág. 109. Felton señala sin embargo que el Apolo hecho por Ribera para Roomer lo fue en 1634 aunque la primera versión que existe está firmada en 1637 (ob.cit. pág. 99)
- (36) López Navío ob. cit. nº 120 pág. 318. Esta obra no está recogida en los recientes estudios de Felton y Pérez Sánchez-Spinosa.
- (37) Obsérvese la similitud de medidas con el citado anteriormente en poder del marqués de Leganés en 1655
- (38) Bottineau ob. cit. pág. 291. Elizabeth du Gué TRAPIER Ribera New York 1952 pág. 135. Obsérvese sin embargo que las medidas del Apolo del inventario real (aprox. 2,10 x 3,14 m.) son sensiblemente mayores que las del museo de Bruselas (2,02x2,55) que se asemejan más bien a las medidas del Apolo citado en el cuarto bajo del alcázar (2,10x2,52 aprox.) y a las del citado en la col. Leganés (1,96x2,52 aprox.).

- (39 ) La competición que narra Ovidio es la de Apolo y Pan (met.X
- ( 40) Recuérdese que fue la inventada por Minerva y rechazada al ver como se le hinchaban los carrilos.
- ( 41 ) En recuerdo de su origen, la fábula de Pan y Siringa convertida en cañas.
- ( 42 ) El instrumento característico de Apolo es, como se sabe, la lira que inventó Mercurio y regaló a su hermano. Después sin embargo, la explicación de su "metamorfosis" en violón es fácil de explicar, según Mirimonde: "Au temps de la Renaissance, en raison de son nom, la lira da braccio avait souvent remplacé la lyre antique dans les scènes mythologiques. Quand elle cessa d'être utilisée, le violon lui fut substitué et devint l'instrument d'Apollon" (A.P. de Mirimonde Les Allégories de la Musique. II Le retour de Mercur et les Allégories des Beaux Arts "Gazette" 1969 p.358) Esto explica que aparezca en el XVII como instrumento característico de Apolo el violón, por ejemplo en el techo de la Casa de Arguijo, en Sevilla.
- ( 43 ) Santiago SEBASTIAN Una interpretación mitológica de José de Ribera "Traza y Baza" 1974 p. 124
- ( 44 ) Tervarent ve en la lucha de Apolo y Marsias la representación de la lucha del Bien (Apolo) contra el mal (Marsias) (Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600 Geneve 1958)
- ( 45 ) Sobre ello puede verse A.P. de Mirimonde La Musique dans les allégories de l'amour II Eros "Gazette" 1967 p. 327
- ( 46 ) Seznec ob. cit. p. 144
- ( 47 ) Ioannis Pierii VALERIANI Hieroglyphica Basileae MDLXVII p. 237
- ( 48 ) Ivan de HOROZCO Y CAUARRUUIAS Emblemas Morales Segovia 1589 fol. 83
- ( 49 ) Se pensó durante algún tiempo que fuese Ribera el autor de la obra, cuestión esta que ya presentaba como dudosa Bologna (Bologna ob. cit. p.54)
- ( 50 ) Mercado de Arte "A.E.A." 1976 p. 526
- ( 51 ) José LOPEZ-REY Velázquez London 1963 nº 55 p.114y139
- ( 52 ) Bottineau ob. cit. p. 44
- ( 53 ) López-Rey lo considera hecho hacia 1659 (ob.cit.p.139)

- ( 54 ) Apud Elías TORMO Velázquez y el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del pintor "B.S.E.E." 1911 p. 310 Apéndice II
- ( 55 ) Tormo ob. cit. p. 95
- ( 56 ) Mercado de Arte "A.E.A." 1967 p. 403-404
- ( 57 ) J. MORENO VILLA Dibujos del Instituto de Gijón Catálogo. Madrid 1926 nº 243 p. 38
- ( 58 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón Madrid 1969 p. 141
- ( 59 ) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de pinturas I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 p. 166
- ( 60 ) Bottineau ob. cit. nº 890 p. 451
- ( 61 ) Dñan Padrón ob. ict. p. 332-333
- ( 62 ) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 p. 73-75
- ( 63 ) Ibidem p. 75
- ( 64 ) Conde de la VIÑAZA Adiciones 1889-1894 III p. 99-100
- ( 65 ) Véase más arriba capítulo de Minverva p.
- ( 66 ) Era conde Mora, protector de literatos y hombre de letras él mismo, y poseía una riquísima biblioteca (Francisco de Borja SAN ROMAN Y FERNANDEZ Elisio de Medinilla y su personalidad literaria "Boletín de la R. Academia de B. Arte y Ciencias Históricas de Toledo" 1920 p. 247 y 190. Véase pag.185ss.
- ( 67 ) Ibidem p. 190-192
- ( 68 ) Sez nec ob. cit. p. 138
- ( 69 ) Como es sabido la teoría cosmológica expuesta por Platón en el Timeo principalmente, tuvo gran influencia en el pensamiento renacentista. Se comprueba aquí como el círculo de artistas de Toledo no estuvo exento de esta huella platónica común a todas las Academias del XVI.
- ( 70 ) San Román ob. cit. p. 192

- (71) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág.300
- (72) Noticia del REcibimiento i Entrada de M.Ana de Austria en Madrid [1650] pág. 5-12. Obsérvese la similitud de iconografía con el Parnaso, no efímero sino permanente, que Rodrigo Caro describe como existente en el Jardín del Laberinto de Sevilla, uno de los ejemplos más característicos de jardín renacentista en España (Véase Lleó Cañal Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano Sevilla 1979 pág.87)
- (73) Palomino ob. cit. pág. 969
- (74) Descripción verdadera... ob. cit. s.p.
- (75) Emilio SANTARELLI Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni de la Reale Galleria di Firenze Florence 1870 n.º 148
- (76) Agradecemos mucho a la Directora del Museo Municipal, Doña Mercedes Agulló, las facilidades dadas para el estudio de este dibujo expuesto en la Exposición Madrid hasta 1875 celebrada mientras se elaboraba este capítulo (1980).
- (77) En el dibujo consta "grandia" y no "magna" como se ha leído hasta ahora (Barcia ob. cit. y Pérez Sánchez ob. cit. 1980).
- (78) Cesare RIPA Iconologia Roma MDCIII pág. 27-28, 220 y 408
- (79) Angel M. de BARCIA Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional Madrid 1906 pág. 144-145.
- (80) [Alfonso E. Pérez Sánchez] Museo Municipal. Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia Madrid 1979 1980 n.º 357 pág. 143
- (81) Está añadido a mano en el catálogo de Barcia de la Sala de Dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en nota anterior a pág. 47, suponemos que debido al equipo de Conservadores de los dibujos de la Biblioteca Nacional.
- (82) Sobre el tema puede verse A.P. de MIRIMONDE Les concerts des Muses chez les maîtres du Nord "G.B.A." 1964 I pág. 129-158.
- (83) Véase más arriba capítulo de Hércules, pág.



- (84) Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit. pág. 139-140
- (85) Wethey ob. cit. pág. 222. También puede verse Arturo PERERA PRATS La tipografía española en el siglo XVII "R.A.B.M." 1961 pág. 795-816
- (86) José GARCIA HIDALGO Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693) Madrid 1965 edición 1965 pág. 92
- (87) El catálogo de la obra grabada de García Hidalgo incluido en esta publicación está hecho por Antonio Rodríguez Moñino.
- (88) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas de acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H." 1947 pág. 390
- (89) Véase más arriba capítulo de Hércules pág.
- (90) Así lo ha considerado Barcia (ob. cit.) y Pérez Sánchez (ob.cit. 1970 pág. 84 y 1980 pág. 105 nº 232).
- (91) Ieronimo RUSCELLI Le Imprese illustri Venetia MDLXXX pág. 191-192. 1
- (92) Julián GALLEGO Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de oro Madrid 1972 pág. 46.
- (93) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 pág. 260

D I A N A

Diana, al igual que su hermano gemelo Apolo, es también una deidad de la luz, productora de vida y muerte , como puede verse a lo largo de su historia.

Está relacionada con la fecundidad de la naturaleza (una de cuyas expresiones es la célebre imagen de la Diana de Efeso), es también protectora de las doncellas pero se la invocaba igualmente en los partos por ser ella quien ayudó a su madre Latona en el nacimiento de su gemelo Apolo.

Los aspectos más característicos de Diana son su libre vida en los bosques como famosa cazadora, alejada del contacto de los hombres -lo que hará de ella "la casta Diana", ejemplo clásico para el mundo cristiano- y su asimilación con la Luna como divinidad también de este cuerpo celeste y de la luz nocturna, opuesta en cierto modo a su hermano Apolo, dios de la luz solar.

Este último aspecto -diosa Luna- es quizás el de tradición más continuada, ya que fue transmitido con los estudios astrológicos, no interrumpidos

"

durante la Edad Media.

La iconografía de Diana en el arte español del siglo XVI está relacionada primeramente con ciertos aspectos generales, como los vistos en otros personajes olímpicos; tal su presencia como Luna en los ciclos astrales -los tantas veces citados del Salvador de Ubeda y de la capilla de los Benavente en Medina de Ríoseco- y como diosa cazadora en las decoraciones intercaladas entre los grutescos renacentistas (uno de cuyos ejemplos detallados es el dibujo anónimo del monasterio de El Escorial ( 1 ) que muestra el estudio de Diana para uno de estos templete decorativos).

Un dibujo de Becerra en el monasterio de El Escorial nos ofrece también la imagen de Diana como diosa cazadora (en el fragmento conservado asoma la lanza característica) en compañía de Ceres ( 2 ). La colocación de ambas figuras recuerda la disposición de las figuras en las asambleas de los dioses olímpicos, respecto a lo cual es necesario señalar que, en efecto, hay fragmentos de otros dioses de mano de Becerra también, conservados en la misma colección y que pudieran pertenecer todos ellos a una misma composición y corresponder a una escena de las pintadas por Becerra en el alcázar de Madrid.

En la pintura del XVI -aquella que pudieron sentir más cercana los artistas del XVII- tenemos también algunos testimonios de su iconografía.

Entre las obras mitológicas que conocemos de Villegas y Marmolejo, figura un cuadro de Diana que aparece en el lote de obras de Villegas que Arias Montano dejó a su discípulo Pedro de Valencia ( 3 ) El documento la menciona como "Diana la de Ciceon de las Verrinas" pero tampoco en este caso se ha podido localizar la obra de Villegas.

En los frescos pintados por artistas italianos en España también aparecen algunas historias de Diana. Por ejemplo, en el palacio del Viso del Marqués, una de sus habitaciones tiene el techo decorado con una pintura de Diana-Luna en su carro tirado por ninfas. La habitación, situada a la izquierda de la capilla, está en oposición -como ya hemos dicho- a la de Apolo, situado al lado derecho del oratorio. La imagen es menester explicarla dentro del contexto de imágenes paganas con significado cristiano ( 4 ).

Otra sala de la planta primera del palacio se decoró exclusivamente con la historia de los amores de Júpiter y Calisto, la ninfa compañera de Diana. En dos de los episodios aparece Diana yendo de caza con sus ninfas y descubriendo el embarazo

de Calisto.

Como siempre, el antecedente de esta pintura hay que buscarlo en los palacios genoveses donde abundan estos temas ( 5 ).

En el siglo XVII la imagen de Diana era decoración obligada en jardines y parques de palacios y casas señoriales, quizás como tributo tardío a la diosa de los bosques. La representación de Diana en estas obras entra en el campo de la escultura pues su estatua coronaba frecuentemente monumentos o fuentes ( 6 ), muchas de ellas perdidas en la actualidad.

Algunos pintores célebres del siglo XVII dieron también trazas para fuentes y se conservan dibujos de estas obras; concretamente de Diana tenemos en la Academia de San Fernando de Madrid, un dibujo de Claudio Coello para una fuente que había de coronar la figura de la diosa con uno de sus lebreles ( 7 ).

Cifrándonos sin embargo a la pintura es mucho más frecuente encontrar representaciones del ciclo de Diana que la imagen aislada de la diosa.

En la relación que de sus obras hizo Mesquida, se citan varias pinturas de Diana, aunque la mayoría de ellas corresponden a una etapa posterior a

nuestro estudio (es decir posterior a 1700). En el período que nos interesa ahora tenemos, como figura de Diana, aislada seguramente, una "Diana tele teste" hecha por el pintor antes de 1700 ( 8 ).

Un lienzo de Mazo con la imagen de Diana cazadora se conserva en el museo del Prado de Madrid (1725) pero corresponde a una de las mitologías de Rubens copiadas por Mazo ( 9 ). El original, perdido, se hizo para la Torre de la Parada y la copia para el alcázar de Madrid, en cuya pieza principal del cuarto bajo estaba en 1686 ( 10 ).

Del ciclo de Diana en la etapa correspondiente a su infancia tenemos el lienzo de Agüero con Latona y los dos gemelos, visto ya en el capítulo de Apolo ( 11 ).

El tema más usual es el de Diana en compañía de sus ninfas, bien durante la caza, bien durante el baño. De este tema se conocen varias pinturas españolas aunque la mayoría sólo por referencias escritas.

En la colección de D. Serafín García de la Huerta se cita, en el siglo XIX, un "pais con un palacio, una fuente y baños de Diana" de mano de Velázquez ( 12 ). Las medidas del cuadro son once cuartas y media por nueve largas, y la valoración

25.000 reales. La somera descripción de la obra hace no obstante, pensar en un cuadro del tipo de los pintados por Agüero o Mazo: un amplio paisaje con figuras menudas que forman una escena mitológica. Esta es la única noticia que poseemos sobre un lienzo de este tema considerado de Velázquez.

Al parecer también trató Mazo el tema de Diana en el baño, pues en 1794 se registra en el palacio de Aranjuez, en el cuarto de la Reina un "pais en que hay una fuente de mármol y dos leones sentados en dos pedestales y una estatua en el remate de dicha fuente donde se baña Diana y sus ninfas y algunos trofeos de caza. Mazo"

En principio podrían pensarse en una de las copias de Rubens hecha por Mazo pero la descripción parece ser más bien la de un paisaje con escenas mitológicas como los vistos anteriormente atribuidos a Mazo o Agüero (véase también la similitud de descripción con el cuadro que acabamos de citar atribuido a Velázquez).

También hay una pintura con el "Baño de Diana" hecha por Claudio Coello, en el inventario de los bienes del artista hecho a su muerte; la tasación -cien reales- está efectuada por Ardemans y Manuel de Castro, las medidas son media vara por un tercio ( 13 ).

Otro tema en que aparece Diana junto a sus ninfas es el de las cacerías de la diosa.

En el palacio de ARanjuez existía en 1794 un cuadro, atribuido a Mazo, que representaba "un país con arboledas, montañas y una cazería de Diana y sus ninfas", según el inventario del palacio hecho en ese año; el cuadro medía once pies y medio de largo por ocho y tres cuartos de alto y estaba valorado en dos mil reales. Por la descripción podría pensarse en un lienzo de Agüero del estilo de los conservados en el Prado. De la obra se desconoce el paradero actual.

Sin embargo, sí es de Mazo, con seguridad, una cacería de Diana copiada por el pintor de un original de Rubens que se cita en el inventario del palacio de Madrid de 1686 en el cuarto bajo del Príncipe, pieza principal "Diana en una cazería de Rubenes de mano de dho. Juan Bautista del Mazo" ( 14 ) allí seguía en 1700.

La copia de Mazo debe ser la que posee el museo del Prado (346P) depositada en la Universidad de Barcelona en 1881 ( 15 ).

El pintor Guillermo Mesquida cita asimismo en la relación de sus cuadros antes mencionada, otra obra suya de Diana, esta vez acompañada de las ninfas, al parecer. El cuadro, según el autor fue hecho en



Venecia entre el 20 de abril de 1698 y el 12 de mayo de 1700 y su escueta emnción es la siguiente: "Une Diane compagnie venduti al General Molin per ducati" ( 16 ), aunque es muy poco lo que se sabe del pintor mallorquín, cuya obra está aún por estudiar, entre sus pinturas conocidas no aparece la Diana mencionada en esta relación.

Pero quizás la historia más célebre del ciclo de Diana sea la relacionada con Acteón. El joven observó a Diana mientras se bañaba causando con ello la irritación de la diosa que lo castigó convirtiéndolo en ciervo y haciendo que sus propios perros lo despedazasen. Ovidio cuenta la historia en sus Metamorfosis (III 138-252) y a él sin duda se debe la gran difusión del tema.

La historia del castigo de Acteón interesó bastante en España, según se desprende de las noticias de obras con este tema llegadas a nosotros, algunas de ellas de mano poco conocida.

Desgraciadamente las obras que podrían decirnos realmente como se interpretó esta historia de Diana en la pintura española no se han conservado, por lo que su estudio ha de ser forzosamente incompleto.

La serie se inicia con una "fábula de Acteón" de mano de Acevedo que se incluye en una relación

de cuadros de Collantes y Acevedo tasados por Eugenio Cajés por orden del protonotario Villanueva y destinados al palacio del Buen Retiro en 1634 ( 17 ). La noticia se limita a citar el tema y el autor que se ha supuesto fuese Cristóbal de Acevedo, citado por Ceán como discípulo de Carducho y autor de obras religiosas conocidas ( 18 ); no obstante no ha de olvidarse que en las colecciones reales figura también un "Mathias de Azevedo" autor de un paisaje, al menos, que estaba en el alcázar de Madrid en 1686, según menciona el inventario de dicho año ( 19 ).

Una segunda obra del mismo tema es el "Acteón y Diana" de Collantes existente en el palacio del Retiro en 1700: "un pais de dos varas y un tercio de largo y dos de alto con la misma fábula de Acteón y Diana de mano de Collantes con marco negro, tasado en 14 doblones" En 1794 seguía en el mismo palacio ( 20 ).

Por la prioridad que la descripción da al paisaje y por algunas otras obras concidas de Collantes, suponemos que el lienzo estaría dedicado principalmente al paisaje mientras la fábula se limitaría a una pequeña escena con personajes a escala reducida.

También en el Retiro se registra la tercera obra con el tema de Acteón que vamos a mencionar,

realizada esta vez por Matías Ximeno. En 1700 se la cita como "otro [cuadro] un poco más largo, de un mismo alto [anterior era de siete cuartas de largo por cinco de alto] y marco de mano de Matías Gimeno, con la fábula de Acteón y Diana tasado en diez doblones".

Una vez más el original se ha perdido aunque esta vez tenemos otra mitología hecha por el mismo pintor -muy pródigo en ellas- que nos permite conocer el tratamiento que Ximeno daba a la mitología. El cuadro conservado es el de Píramo y Tisbe, hoy en la Academia de San Fernando de Madrid, que veremos más adelante, en su capítulo correspondiente.

A un pintor más desconocido que Ximeno pertenece la última fábula de este ciclo de Diana y Acteón. Su autor es Domingo Guerra Coronel, pintor totalmente desconocido hasta hace unos años ( 21 ). El cuadro se cita como "Acteón y Diana" obra de Guerra Coronel, en una relación de los bienes del pintor cuya tasación corre a cargo de Nardi, Mazo y Beranabé Contreras.

Es preciso observar que de estas cuatro obras mencionadas recientemente, tres fueron hechas para el palacio en cuyos inventarios figuran. Esto demuestra que el mejor cliente de mitología -y no sólo extranjero- fue siempre el rey.

Felipe IV pareció demostrar una especial predilección por el tema de Diana y Acteón del que ya tenía valiosos precedentes en su colección heredada de su padre.

En palacio existía desde la época de Felipe II una "poesía" de Tiziano con Diana y Acteón ( 22 ), cuadro muy apreciado de los monarcas españoles ya desde el momento de su adquisición. Felipe IV ofreció la obra a Carlos I de Inglaterra cuando vino a Madrid, siendo príncipe, a concertar su boda con la infanta María, pero, deshecho el compromiso, el lienzo quedó en España hasta el siglo XVIII. No obstante, pensando seguramente en su inminente salida, el monarcar encargó a Mazo la copia de la obra de Tiziano.

El pintor al parecer, hizo varias copias pues una de tamaño muy próximo al original (1,90 x 2,07) figuraba en el inventario del marqués del Carpio en 1651 ( 23 ) y otra, menor, (0,96 x 1,07) posee actualmente el Prado (423).

Con estos son varios los ejemplos de Diana y Acteón que los reyes españoles podían ver en su colección ( 24 ).

Ciertamente la aventura de Acteón era famosa en la literatura española. El siglo anterior había conocido ya el tema por los versos de algunos de

sus más célebres poetas como Fernando de Herrera, Barahona de Soto y Cristóbal de Castillejo ( 25 ) aunque en ellos hay tratamientos tan desiguales como el de Barahona, cantando los valores sensuales de la fábula, y el de Castillejo, fijándose principalmente en su moralización.

En el siglo XVII sigue el interés de poetas y dramaturgos por la historia; pero quizás convenga detenernos un momento en un aspecto de la fábula que a nosotros puede parecernos irrelevante hoy, pero que no debió serlo en la corte de Felipe IV, a juzgar por los testimonios literarios. Quizás ello explique también el interés del monarca austriaco por la historia de Acteón.

Generalmente se subraya la atracción que el tema de Diana y Acteón pudo ejercer sobre los artistas y clientes por los aspectos sensuales de la fábula: la belleza de los desnudos de Diana y las ninfas y la delectación de Acteón al contemplar los cuerpos femeninos, y tal vez por la facilidad de moralización que la historia ofrecía: el castigo impuesto al admirador furtivo de la diosa.

Esto lo hemos visto confirmado en la poesía española del siglo XVI y puede comprobarse fácilmente en las numerosas moralizaciones de Ovidio en la literatura del siglo XVII. No obstante, el aspecto nuevo para nosotros es la relación que la

fábula tiene con el tema cinegético, aspecto no des<sub>de</sub>ñable sin embargo, en la corte de un monarca caza<sub>do</sub> como Felipe IV.

Así la Fábula de Acteón y Diana de Mira de Amescua tiene algunos de sus pasajes más cuidados dedicados a la descripción minuciosa de los pertrechos de Acteón ( 26 ) y el autor era precisamente capellán del cardenal infante D. Fernando -el segun<sub>do</sub> en la corte en la afici<sub>ón</sub> a la caza- y estuvo vinculado a la casa real hasta 1632 ( 27 ).

Sin embargo, el testimonio más fehaciente es<sub>t</sub>á en el libro de emblemas de Solórzano.

El libro de Solórzano Emblemata Regio Politica es, ju<sub>h</sub>nto con el de Saavedra Fajardo, el más importante de su género en el siglo XVII ( 28 ), fue publicado en 1651 en latín y traducido para compren<sub>si</sub>ón más general , en 1658, por Lorenzo Matheu y Sanz.

El libro está pensado como modelo de sentencias para la educación de los príncipes y la obra va diri<sub>gi</sub>da a los gobernantes y encargados de la cosa públi<sub>ca</sub> "quibus quicquid ad Regum institutionem, et rectam Reip. Administrationem conducere, & pertinere videtur..." ( 29 ) con un prefacio a "D.Philippo IV".

Solórzano utiliza, como Alciato, el sistema de un lema, una imagen y un epigrama explicando el con-

tenido del grabado y de la letra.

Pues bien, el emblema XXXIII presenta la ima gen de Acteeón convertido en ciervo y perseguido por los perros, el lema dice "in nimis deditos venationi" y el epigrama advierte de los peligros "de la entrega excesiva a los placeres de la caza abandonando las tareas del gobierno".

Puesto que la pasión del rey y su familia por la caza era de conocimiento general en la épo ca de Felipe IV y es cosa sabida de todos los estudiosos de su reinado, no creemos necesario explicar con mayor detenimiento la importancia del significado de la imagen de Solórzano.

Esto aplicado a la pintura, pudiera explicar también el interés de Felipe IV por tener en su pa lacio la imagen del famoso cazador, la cual, bajo la apariencia de una advertencia contra los excesos del monarca en su deporte favorito, evocaba en realidad, al famoso cazador que consiguió -aún a precio muy elevado- contemplar el cuerpo desnudo de Diana, aspecto éste tampoco desdeñable para el rey Felipe.

La segunda historia en importancia del ciclo de Diana es la referente a su amor por Endimión.

El mito de Endimión, aunque difiere en algunas de sus versiones, cuenta como la Luna enamorada de Endimión produjo en él un sueño interminable para

poder contemplarlo eternamente. El relato conocido en las fuentes clásicas (Apolodoro e Higino principalmente) se difundió sobre todo en esta última versión, a través de Cicerón ( 30 ) y se asoció a Diana al estar asimilada su figura con la diosa del planeta Luna.

El tema, fecundo para los escritores del Renacimiento y Barroco, lo fue también para los pintores del XVII, y los artistas españoles se interesaron igualmente por él.

Por ejemplo, en el inventario de Aranjuez de 1794, se menciona en el cuarto de la reina "un pais con ruinas de arquitectura en el que se representa la fabula de Endimión y Diana. Mazo. 1800". Una vez más debe tratarse uno de los paisajes de Agüero atribuidos después a Mazo, aunque nada pueda asegurarse al no conocerse la obra directamente. El cuadro no figura ya en el inventario del palacio de 1818 y se desconoce su paradero actual ( 31 ).

También se citaba un cuadro de Diana y Endimión atribuido a Murillo, en una venta parisina de 1810 ( 32 ), atribución extraña pero igualmente difícil de comprobar en la actualidad.

Una obra conservada actualmente con esta iconografía es la de Guillermo Mesquida. El cuadro, perteneciente a la colección March, tiene un marcado



carácter setecentista; presenta a Diana envuelta en el halo de la luna, descendiendo para ver de cerca el rostro de Endimión que duerme junto al rebaño, la escena es observada también por dos amorcillos.

En la relación que de sus obras hizo el autor, figura una sola de Diana y Endimión hecha en 1702. Mesquida la cita como "Diana y Andimione tela metza testa" ( 33 ) y no se refiere por tanto a la que ahora tratamos. Sin embargo existe otra relación hecha por Serra, un discípulo de Mesquida, que contiene las obras que el pintor realizó en Mallorca en los últimos siete años de su vida (1740-1747) y en ella aparece una Diana y Eudimion que poseía la colección Ferrandell en 1919 ( 34 ) y que seguramente es el mismo lienzo que ahora comentamos de la colección March, y que justifica plenamente el carácter dieciochesco que Presenta la obra.

De nuevo podríamos buscar en la fábula de Endimión testimonios literarios de su fama en el siglo XVII ( 35 ), fama divulgada igualmente por el teatro siempre importante en la España barroca e importantísimo para todo cuanto se refiere a la corte de Felipe IV; precisamente sabemos que el nacimiento de Felipe Próspero (28 de diciembre de 1657) se festejó con una representación en el teatro del Buen Retiro de la obra de Antonio de Solís Endimión y la Luna ( 36 ).

En cuanto a su alegoría cristiana bastaría con recordar la que Valeriano da a la imagen de Diana besando la mejilla de Endimión, imagen incluida en sus Jeroglíficos, el lema dice: "Piorum obitus" y el texto explicativo aclara que Endimión "significa el alma del hombre cuyo amor cautiva al cielo" ( 37 ); dado el éxito del libro de Valeriano, que aparece en la mayoría de las bibliotecas de la época, no es preciso acudir a otras fuentes para dotar a la fábula de justificación moral.

En el ciclo de Diana suele incluirse el episodio de la ninfa Calisto, quien, seducida por Júpiter bajo la forma de Diana, esconde su embarazo a los ojos de la diosa, hasta que finalmente es des-

cubierta por las ninfas en el baño y llevada ante Diana.

Esta historia estaba representada en una "poesía" de Tiziano, encargada por Felipe II junto a la de Diana y Acteón ya comentada. Su historia, pareja a la del lienzo compañero, explica la existencia de la copia de Mazo, conservada hoy en el museo del Prado (424) y al parecer, también versión reducida de otra más próxima en dimensiones al original de Tiziano, y que poseyó igualmente el marqués del Carpio, según el citado inventario de 1651 ( 38 ).

Para terminar recordemos también la imagen de Diana asociada a una ninfa, con múltiples valores alegóricos, pintada por Jerónimo de Mora en los frescos de la escalera de la reina del palacio de El Pardo. La presencia de Diana se corresponde allí con la de su hermano Apolo en el testero principal y se explica como "señora de la caza, hermana de Apolo, reina de las vírgenes, diosa de la castidad abrazada con Caliope, la principal de las musas y hermana suya porque lo son siempre la castidad y la contemplación" ( 39 ).

Es esta una clara alusión a la cristianización de Diana, que la hacía recomendable para figurar en una habitación de damas y que, sin embargo, no nos es dado encontrar, de forma tan explícita, en otras

obras de arte. Es curioso comprobar que la imagen de Diana no aparece en ninguno de los arcos levantados para las entradas oficiales de las reinas en Madrid, o al menos, no ha sido recogido en las descripciones consultadas hasta ahora.

N o t a s

- ( 1 ) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ  
A corpus of Spanish drawings. Spanish  
drawings 1400-1600 London 1975 n° 509  
p. 88
- ( 2 ) Ibidem n° 35 p. 23
- ( 3 ) Juan Miguel SERRERA CONTRERAS Pedro de Vi-  
llegas Marmolejo (1519-1596). Sevilla 1976  
p. 63 y 82
- ( 4 ) Ver más arriba, capítulo de Apolo pág. 844
- ( 5 ) Entre las obras posiblemente más vinculadas  
a España puede verse el mismo tema en la  
Villa Doria de Pegli, en la villa delle  
Peschiere y en el palacio Doria Spinola de  
Génova.
- ( 6 ) Recuérdese por ejemplo las que cita Ponz  
en Madrid: Diana en Puerta Cerrada y Casa  
de la Panadería y Endimión en la Puerta de  
Moros ( Viaje de España V p. 136 y 330-331)
- ( 7 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de los  
dibujos Madrid 1967 p. 76
- ( 8 ) Conde de la VIÑAZA Adiciones al Diccionario...  
de Ceán . Madrid 1889-1894 III p. 55
- ( 9 ) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo  
de Pintura. I Escuela Flamenca siglo XVII  
Madrid 1975 p. 333-334.
- ( 10 ) Yves BOTTINEAU L'Alcázar de Madrid et l'in-  
ventaire de 1686... "Bulletin Hispanique"  
1952 p. 452 n° 928.
- ( 11 ) Ver más arriba pág. 849ss.
- ( 12 ) Marqués de SALTILLO Colecciones madrileñas de  
Pintura. La de D. Serafín García de la Huerta  
(1840). "Arte Español" 1951 p. 180

- ( 13 ) Marqués de SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 p. 198
- ( 14 ) Bottineau ob. cit. p. 452 nº 899
- ( 15 ) Díaz Padrón ob. cit. p. 326.A. ALCOLEA Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo Barcelona 1980 pag.110
- ( 16 ) Vinaza ob. cit. III p. 53
- ( 17 ) María Luisa CATURLA Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro "A.E.A." 1960 p. 335-336
- ( 18 ) CEAN BERMUDEZ Diccionario histórico... Madrid 1800 I p. 2  
Puede verse también José Crisanto LOPEZ JIMENEZ En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo "A.E.A." 1964 p. 169-178
- ( 19 ) Bottineau ob. cit. p. 169 nº 340
- ( 20 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes. " A.E.A." 1962 p. 255-256
- ( 21 ) Marqués del SALTILLO Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel "Arte Español" 1944 p. 48
- ( 22 ) Es el cuadro regalado por Felipe V al duque de Gramont y actualmente depositado en la Galería Nacional de Edimburgo.
- ( 23 ) José M. PITA ANDRADE Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio. " A.E.A." 1952 p. 231
- ( 24 ) Además de esto recuérdese que tenían, por lo menos, dos colecciones de tapices con la historia de Diana, una del siglo XVI y otra del XVII. Ver más arriba capítulo de Apolo pág.
- ( 25 ) Véase José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España. Madrid 1952.
- ( 26 ) Cossio ob. cit. p. 544

- (27) Juan Luis ALBORG Historia de la Literatura Española. Epoca barroca. Madrid 1974 pag.371
- (28) Aquilino SANCHEZ PEREZ La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII). Madrid 1977 pág. 148-160
- (29) Ibidem pág. 151
- (30) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 pág. 316
- (31) Es preciso recordar aquí que el museo del Prado posee un cuadro de Agüero (898) titulado "paisaje con dos figuras" que presenta en primer término dos mujeres y un perro. El lienzo al parecer, llegó al museo en 1848 procedente de Aranjuez y es uno de los que aparecen en el inventario del palacio de 1794 atribuido a Mazo (Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid 1972 pág. 3-4). Las medidas del cuadro son 2,46x3,25 y en su estado actual presenta una pequeña superficie quemada entre las dos mujeres y el perro. Aunque la iconografía no permite identificarlo sin más con uno de los cuadros de Agüero o Mazo relacionados en el inventario de Aranjuez de 1794, de los temas reseñados es sin duda el de Diana el que más se acerca a la obra de Agüero. Recordemos una vez más que con este tema hay, en 1794, tres cuadros de Agüero en Aranjuez: uno de los baños de Diana, otro de Diana y sus ninfas cazando, y un tercero de Diana y Endimión. Está claro que buscando una correspondencia de alguno de ellos con el del Prado, serían los dos últimos los elegidos, aunque el plural de "Diana y sus ninfas" hace pensar en más personajes que los dos del Prado y, para "Diana y Endimión", falta la figura del pastor que muy difícilmente puede imaginarse perdida en la superficie quemada entre las dos mujeres y el perro. Por otra parte, las medidas de estos dos lienzos (2,87x3,22

y 2,77x1,96 respectivamente) no coinciden exactamente tampoco con las del cuadro del Prado (2,46x3,25) por lo que sigue siendo problemático tanto la iconografía del cuadro de Agüero como la identificación de la obra con alguna de las citadas en el inventario de Aranjuez.

- (32) Simone OLIVIER WORMSER Tableaux espagnols á Paris au XIXe. siecle. Tesis inédita presentada en la Universidad de París en 1955 pág.14.
- (33) VIÑAZA ob. cit. III pág.58
- (34) Vicens FURIO I KOBBS En Guillem Mesquida pintor mallorquí Ciutat de Mallorca 1919 pág. 29
- (35) Véase Cossío ob. cit.
- (36) Jenaro ALENDA Y MIRA Relación de Solemnidades y Fiestas Públicas de España. Madrid 1903 n.º 1143
- (37) Ioannis Pierii VALERIANI Hieroglyphica Basileae MDLXVII fol. 430
- (38) Pita ob. cit. pág. 232
- (39) Viñaza ob. cit. III pág. 100



V E N U S

Llegamos con Venus al personaje más famoso de la mitología clásica y sin duda alguna al más representado de todos ellos.

La diosa de la belleza y del amor fue, naturalmente, figura muy atractiva para artistas y coleccionistas, que gustaban de reproducir y poseer la bella imagen femenina. Su cuerpo, por ser el más bello de la familia del Olimpo servía de modelo para estudiar el desnudo femenino, tanto reproduciendo el de estatuas clásicas como el de obras de maestros contemporáneos o inspirándose para ello en modelos vivos.

Venus, que no era solo diosa de la belleza sino también del amor, tuvo por esto la característica, a lo largo de toda la historia del arte, de reunir en su imagen el desec y el rechazo de la belleza corporal aspecto éste muy relacionado con los principios morales establecidos en la sociedad europea y por tanto, motivo de crítica y discusión con respecto a su representación.

Los episodios de su historia, basados en fuentes clásicas, servían de pretexto para justificar "culturalmente" la representación de unas imágenes que eran en

realidad, válvulas de escape para una corriente de sensualidad y erotismo imposible de expresar de otra manera. Esa justificación intelectual se reforzaba con alegorías de tipo moral aplicadas a su historia, más necesarias aún en sociedades poco cultas, o cuya cultura estaba fundamentalmente en poder de la Iglesia -cosa que ocurrían en la sociedad española-. La alegoría se extremaba en el caso de Venus, pero a pesar del prodigio de invención, ~~hecho~~ en ocasiones, para moralizar algunas aventuras de la diosa, hacia ella se dirigía preferentemente la atención de críticos y censores.

En una sociedad en que el arte estaba hecho por y para los hombres, el tema de la moralidad estaba indiscutiblemente ligado al desnudo femenino, por lo que Venus quedó con la exclusiva de erotismo y de los problemas morales que, naturalmente, no suscitaba el desnudo de Apolo, por ejemplo, prototipo de la belleza masculina, y al que incluso se le representaba a veces con cuerpo un tanto feminoide, alejado de lo que pudiera ser el ideal femenino de un cuerpo varonil. Esta diferencia en el tratamiento del desnudo masculino y femenino fue ya señalada por Palomino: " y en este punto, tanto debiéramos cautelarnos de los desnudos del hombre, como de los de la mujer, por lo recíproco de los sexos: sino, que como los hombres son los que escriben, ponen siempre la mira en el objeto de su provocación, que es la mujer. Pero si éstas escribieran sobre este asunto, bien tuvieran que decir: pues no es menos poderosa la

"

flaqueza humana en la debilidad femenil, que en la varonil fortaleza. Y sin embargo, de los desnudos del hombre (como no sean deshonestos) se hace poco caso: ¡pero de una mujer, por poco que sea, nos parece un escándalo! Es verdad también, que la frecuencia de los desnudos del hombre, en que tiene tantas licencias el arte, puede ocasionar la falta de reparo: como también lo extraño del de la mujer (porque rara vez se encuentra) puede excitar con la novedad la atención, y con ella el peligro." ( 1 ).

Aunque ahora no entremos de lleno en el problema del desnudo en el arte español ( 2 ), sí creemos conveniente revisar unos cuantos textos de tratadistas españoles del siglo XVII -algunos de ellos pintores a su vez- cuya opinión es muy útil para comprender la iconografía de Venus en el arte español.

En 1626 Butrón ( 3 ) en sus Discursos apologéticos habla en contra del desnudo: " Que provoquen a luxuria las pinturas desnudas y lascivas se prueba evidentemente de los exemplos de las historias. ¿Qué fueron los efectos de los desnudos sino deseos torpes y aun acontecimientos abominables? ( 4 ) y cita como ejemplos más significativos algunas representaciones famosas que provocaron la perdición de artistas y admiradores; la crítica se dirige principalmente a Venus, como es lógico, y esto ya en la escultura clásica e invocando la autoridad de los antiguos: "La Venus de Gnido

dice Luziano en los amores que estava tan hermosa como desnuda: solo la mano servía de manteo a la honestidad que siempre disimuló..." ( 5 ).

Los Diálogos de la Pintura escritos por Carducho en 1633 tratan también de la honestidad en la pintura, citando igualmente ejemplos de desnudos en el arte que provocaron la perdición de las almas y expresando la prevención y vigilancia que el artista ha de tener sobre el desnudo: "pues si en la Gentilidad dnde tuvo tanto lugar la lujuria tuvo este reparo [el desnudo] ¿como en nuestra Ley no se ha de atender con grandísimo cuidado? Y no presuma el Pintor, que porque ejerza este honroso Arte, lo será él si no lo usa, y trata como tal: porque el licor por precioso que sea, puesto en mala vasija pierde su virtud" ( 6 ).

Pacheco en su Arte de la Pintura publicado en 1649 -aunque expresa opiniones de época anterior- deja sus célebres consejos sobre la pintura del desnudo femenino, consejos que pueden explicar la apariencia de algunas de nuestra Venus: "Acabada la proporción de la mujer no será fuera de propósito, enseñar el modo que ha de tener el pintor cristiano en la imitación del natural si se le ofrece alguna figura de mujer desnuda" "Y supondremos lo cierto: que no puede el pintor valiente (sea en buenhora modesto) escusarse de la noticia, y perfección del desnudo de una figura de mujer, por ser parte principal de la pintura."... "Diré lo que yo haría: del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a

mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero; de manera, que eligiendo lo más gracioso y compuesto evita se el peligro;" ( 7 ).

Ya al terminar el siglo, en 1693, salen a la luz los Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura , de García Hidalgo, pintor y corrector del Santo Tribunal de la Inquisición, según él mismo nos dice en su obra ( 8 ). El autor interesa además, porque de él conservamos algunos dibujos de desnudos, hechos para este libro sobre el aprendizaje de la pintura.

La obra de García Hidalgo constituye un alegato contra el estudio del desnudo natural y contra el uso del desnudo en el arte. Después de prevenir contra el exceso de fijarse la pintura en la anatomía dice: "Y buscando la razon sobre los referidos [ejemplos citados con excesivo estudio de musculatura] es a mi ver, si lo tomamos de la legítima causa, que aviendo en los siglos pasados sido el arte tan dado a la imitación de figuras deshonestas, y en particular en Italia, en tiempos que la Fee y la devocion no estava tan zanjada ni arraygada en los coraçones de los Fieles, ni tan representados los riesgos de la naturaleza, por los resabios de la Gentilidad, que en dibujos de fabulosos destatos labrava tropiezos a la deshonestidad... Y reparado este error por los Catholicos y Evangélicos Oradores, y pr-

dentes defenssores fue Dios servido que se dexassen estos objetos lascivos... de modo que ha tiempo que solo se pintan Sagradas Historias, Imagenes devot<sup>isimas</sup> y otras cosas que no son objeto de descompostura." ( 9 ). No obstante, el libro de García Hidalgo incluye, como hemos dicho, algunos ejemplos de desnudos femeninos, cuya inclusión, después de las palabras anteriores, era imprescindible justificar en opinión del artista, para ello indica primero los temas que pueden emplear el desnudo: "o si acaso ha menester alguna Academia alguna actitud para alguna cosa, como para Susana, para Bersabe, Putifar o algunas fábulas que en letras y pinturas se permiten"<sup>(10)</sup> y después el interés que puede tener el estudio del desnudo femenino: " por lo cual he querido traer en este tratado las figuras de mugeres que se siguen. Lo primero porque la curiosa naturaleza, inquiere y desea saber, y ver; y assí puede el principiante curioso ver en ellos lo que es, y lo que puede ser siendo perfecto; y lo segundo para que como llevo advertido, se enseñe a hazer perfiles lisos y tersos; y quando se ofrezca sepan... hazer... una muger, que no ha de estar el pintor ignorante de nada de la naturaleza; para lo cual ay estatuas, de donde y en donde pueden estudiar sin peligro que tiene la naturaleza con el sexo femenino" ( 11 ).

Finalmente el famoso Palomino que también tiene el nombramiento de censor de pinturas de la Inquisición, expresa en su Museo Pictórico y Escla Optica, tomo II, impreso ya en 1724, una opinión más avanzada sobre el des

"

nudo, señalando su necesidad "en algunos casos" y la diferencia entre desnudo y deshonesto. "Hay asuntos (dejando aparte las fábulas) que, o no se han de pintar, o ha de haber desnudos, así de hombre, como de mujer"... "Y así quisiera yo, que se hiciese la debida reflexión sobre este punto, distinguiendo entre lo desnudo, y lo lascivo, o deshonesto, que es a lo que directamente mira el edicto del expurgatorio; porque en mi corto juicio, bien puede estar una figura desnuda, y no estar deshonesta." ( 12 ).

Visto, siquiera ligeramente, los prejuicios ~~que~~ que los pintores españoles podían tener sobre el desnudo femenino, tan importante para el capítulo de Venus, pasamos a examinar las obras que actualmente conocemos con la imagen de la diosa griega.

Como siempre, examinaremos los ejemplos más característicos del siglo anterior al de nuestro estudio.

Tenemos, en primer lugar, los célebres ciclos planetarios en los que, naturalmente, aparece Venus como estrella errante de primera importancia. Así, en cuanto representante de la divinidad celeste, recoge su iconografía algunos aspectos tradicionales que influirán en la iconografía del siglo XVII.

En la imagen de Venus de la capilla de los Benavente, en la iglesia de Santa María, de Medina de Río-seco, se representa a la diosa en su carro, tirado por palomas, junto a Cupido que dispara sus flechas

causantes del amor humano. Esta iconografía, clásica en la representación del planeta Venus y de los triunfos del amor, servía para recordar la influencia de Venus sobre todo lo relacionado con el amor y el placer y fue muy extendida por los grabados ( 13 ), de uno de los cuales debió tomar la idea el artista de la capilla de los Benavente ( 14 ).

En la portada del Salvador de Ubeda la iconografía de Venus puede parecer a primera vista menos interesante, pero no es menos importante y sí mucho más sutil que la de Medina de Rioseco.

El relieve correspondiente al planeta Venus en la portada de la iglesia, representa a la diosa, junto a su estrella a la que apunta un amorcillo, tocando un instrumento de cuerda muy parecido a la guitarra actual. La idea de Venus como intérprete musical puede verse tanto en los astrólogos occidentales como en los orientales y su relación con las representaciones del amor perdurará hasta el siglo XVIII ( 15 ).

Las pinturas de Venus del siglo XVI que conservamos, han suprimido este papel astrológico, quedándose solamente con su asociación al amor.

La primera pintura de que tenemos noticias es la de Villegas y Marmolejo, citada como "Venus sobre armas y su hijo dormido" descripción que evoca inmediatamente conocidos grabados flamencos.

El cuadro de Villegas pertenece también a la serie relacionada en la donación de obras de arte que

"



Arias Montano hizo a Pedro de Valencia (16) y recuerda la relación de Venus con el amor a través de las armas que aluden a Marte, su amante.

También aparece Venus en el ciclo de los frescos del palacio del Viso, en uno de cuyos salones se representa el episodio de Venus y Adonis. La pintura, que ocupa el espacio central del techo de una salita de la planta baja, representa el momento en que Venus intenta retener a Adonis que va a salir de caza acompañado de sus perros. La composición sigue muy de cerca la que ideara Tiziano para su Venus y Adonis, comprado por Felipe II y expuesto hoy en el museo del Prado (422), composición repetida en numerosas réplicas y copias de Tiziano (17).

Precisamente en relación con este fresco está un dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 370 reverso). La escena está situada en un medallón oval en lugar del espacio rectangular que ocupa el fresco en el Viso, pero representa la misma escena al aire libre, con un fondo de paisaje con arquitecturas muy similar, y el grupo de Venus y Adonis colocado delante de un árbol, cuyo tronco voluminoso ayuda a dar profundidad a la composición; en el dibujo, como en el fresco, se ha suprimido el amercillo testigo de la escena que el modelo primitivo de Tiziano colocaba en todas las obras de este tema.

El dibujo está hecho en el reverso de otro que

representa un torso (Barcia 370) y ambos están pegados juntos en una misma hoja, aunque son de diferente mano. El torso se atribuyó, aunque con dudas, a Francisco de Herrera el Viejo y después, con seguridad, a Pacheco, mientras el de Venus y Adonis se estimaba de la misma época aunque de técnica distinta (18).

El dibujo sin embargo corresponde a un artista italiano, de la segunda mitad del siglo XVI, buen conocedor de la obra de Cambiaso, y es especialmente interesante porque, dada la carencia de noticias sobre los artistas italianos que trabaron en el Viso, el dibujo -único conocido hasta ahora- puede servir para definir a alguno de los artistas que trabajaron en el palacio del marqués de Santa Cruz.

También entre los dibujos españoles del siglo XVI hay uno de Becerra, conservado en el monasterio de El Escorial, con la imagen de Venus (19), perteneciente seguramente a alguna asamblea de dioses del Olimpo, tal vez representada en los frescos del alcázar de Madrid, como hemos dicho anteriormente (20).

También en El Escorial hay un estudio para Venus con la figura de la diosa, primero de pie, y luego sentada en el carro, obra hecha esta vez por manieristas italianos, posiblemente los mismos artistas de los dibujos con la historia de Ulises vistos más arriba (21) y tal vez como éstos, estudio para los frescos del alcázar.

En el siglo XVII la cantidad de obras y noticias

"

conservadas sobre las representaciones de Venus es muy superior.

El nacimiento de Venus debió ser el tema de un lienzo, al parecer de Juan Pantoja de la Cruz, que aparece relacionado como El Parto de Venus, en el inventario de los bienes del artista en 1608. La obra figura como prestada al oidor de Granada, Francisco Tejada, y parece ser del propio Pantoja, aunque no se menciona expresamente así en el inventario (22). Posiblemente se trate de la famosa escena en que Venus surge de la concha marina, lugar de su nacimiento y motivo por tanto del extraño título del cuadro.

La figura aislada de Venus sabemos fue el tema de una pintura hecha por Juan de Jaúregui y que consta en poder de Luis Hurtado, secretario de Felipe IV en 1658 (23). A la muerte de Hurtado tasó sus pinturas Juan Carreño y en la tasación aparece "una pintura de un bosquejo de Venus de mano de Juan de Jaúregui con su marco en quarenta y quatro reales".

Velázquez trató varias veces el tema de Venus en sus obras. Además de la famosa Venus del Espejo que estudiaremos más adelante, aparece entre sus bienes una "Venus tendida de Velázquez de dos baras" que figura en el inventario hecho a su muerte en

1660 (24). De esta Venus en su poder no se han tenido noticias posteriores.

En poder de otro pintor, Domingo Guerra Coronel, se cita "una mujer desnuda de mano de Velázquez" que es embargada en 1652 por el alguacil de Madrid, Antonio de Salinas (25), quien se lleva la pintura tasada por Nardi, Mazo y Bernabé de Contreras. La obra fue reclamada a Miguel de Palacios, tstamentario de Guerra, por un agente de negocios llamado Sebastián de Arena, que era el acreedor del pintor Domingo Guerra (26).

Claudio Coello, de quien ya hemos visto algunas otras obras mitológicas, debió ser bastante aficionado a este género de pintura y a su muerte poseía el artista, de su propia mano, dos cuadros de Venus, tasados por Ardemans y Manuel de Castro en 15 y 60 reales respectivamente (27). En el escueto texto del inventario solo se dice de los cuadros que representan "una Venus" y "una diosa Venus, sin más detalles.

El mallorquín Guillermo Mesquida, de quien tantas noticias de cuadros mitológicos poseemos, representó varias veces a la diosa del amor en sus obras. Entre las figuras aisladas de Venus, realizadas por Mesquida antes de 1700, tenemos noticia de dos: "una Venere c. (Opia) di Benedetto Luti", hecha en Roma entre 1694 y 1698 (28) y otra Venus, al parecer original suya, hecha en Venecia antes de 1700 (29). Entre las obras conocidas de Mesquida no aparece ninguna de Venus, aunque dada la situación de los estudios sobre el pintor, no sería extraño que estuviera en colecciones u organismos italianos, sin identificar debidamente.

Además de estas pinturas con la imagen aislada de Venus, tenemos una serie de dibujos con el mismo tema, tal vez correspondientes a otras tantas pinturas, que tienen la ventaja de ofrecernos la imagen y no solo la noticia sobre la obra. Naturalmente en esta clase de dibujos hay que hacer la salvedad de que algunos de ellos deben ser simples estudios de desnudos femeninos, hechos por el pintor por su propio interés; no obstante, reseñamos aquí aquellos que nos parecen más próximos a las representaciones de Venus.

De Alonso Cano se conservan varios dibujos con figuras femeninas, entre ellos hay un bello desnudo, de la colección Feduchi de Madrid (30) en que aparece la mujer recostada en una especie de lecho. Aunque los trazos geométricos que se ven junto a la figura hacen pensar que se trate más bien de un apunte, quizás estudio para una figura decorativa, la calidad y detalle del desnudo son apreciables, como si de una obra de más peso se tratase.

Otro desnudo femenino de Alonso Cano, se conserva en los Uffizi de Florencia (nº 10258 S), esta vez la figura está de pie, apoyada sobre un pedestal. El dibujo se ha puesto en relación con otro de Apolo de la Biblioteca Nacional de Madrid, ya comentado (31) y se ha supuesto preparatorio para la entrada de Mariana de Austria (32). La imagen puede ser ciertamente el esbozo de una de las estatuas intercaladas en los

arcos del recibimiento oficial, sin embargo, en las descripciones conocidas hasta ahora, no hay ninguna de Venus que pueda corresponder a esta figura, si realmente se trata de la diosa griega (33).

También se conserva un dibujo de Vicente Salvador Gómez con la imagen de Venus aislada. La obra pertenece al museo del Prado (F.D. 1673) (34) y representa a la diosa descendiendo de su carro tirado por palomas y rodeada de amorcillos; quizás sea un estudio parcial para la escena de Venus y Adonis muerto, aunque ignoramos si hubo pintura correspondiente a este dibujo (35).

DE García Hidalgo existe también, al parecer, un dibujo, firmado en 1682, y perteneciente al Museo de Bellas Artes de Córdoba (36) que muestra claramente su procedencia de una escultura manierista. Como puede verse, la imagen, aunque de características femeninas, recuerda inmediatamente el famoso pequeño Apolo de Juan de Bolonia, hecho por el artista para el estudio de Francisco I en Florencia y que todavía puede verse en el Palacio Vecchio de Florencia, no obstante, también es similar a la Venus Urania (Astronomía) del Kunsthistorisches Museum de Viena, atribuida igualmente a Juan de Bolonia (37) que debió ser realmente el modelo femenino propuesto por García Hidalgo para estudio.

Sabemos por el propio artista que la copia de

esculturas antiguas y modernas era práctica recomendada a los principiantes de la pintura, sin embargo, el modelo de Venus Urania no aparece entre las estampas que se suponen hechas para insertar en la "cartilla" de García Hidalgo, que se publicó completa hace algunos años (38).

Sí figuran, por el contrario, una serie de Venus tomadas de esculturas famosas de la Antigüedad y propuestas como modelos de desnudo femeninos. Así por ejemplo, entre las estampas hechas para la publicación del tratado de García Hidalgo -los dibujos no se han conservado- hay cinco que dan como modelo de desnudo femenino una estatua clásica de Venus.

Tres de ellas pertenecen a la Venus de Medici; en las dos primeras estampas se representan tres posiciones distintas de Venus: de frente, de perfil y tres cuartos, en actitudes bastante semejantes en ambos dibujos (39). En la tercera se representa el mismo modelo femenino, en tres posiciones igualmente pero todas ellas de espaldas (40).

Otros dos grabados corresponden al modelo de Venus tipo Doidalsas de Bitinia. Uno nos ofrece una sola figura en posición frontal y el otro tres posiciones distintas del mismo modelo, una en posición frontal y dos de espaldas (41).

Los dibujos preparatorios para estos grabados no se conocen, ni tampoco pintura profana de García Hidalgo (42).

La imagen de Venus como figura aislada sabemos que se encontraba en las decoraciones de la entrada en Madrid de Ma. Luisa de Orleans, el año 1680. La descripción del arco levantado en la Puerta de Guadalajara, no se señala

que el monumento tenía como remate "la Majestad sobre el mundo, cercada de ángeles y trofeos y en las cuatro esquinas Marte, Mercurio, Júpiter y Venus" (43).

Compañero inseparable de Venus es Cupido, tenido generalmente por su hijo y encargado de disparar las flechas que producen el amor en el corazón humano. Generalmente se le representa como un niño alado provisto del arco y el carcaj, necesarios para su tarea. Aunque muchas veces aparece junto a su madre, formando parte de escenas más complejas con otros personajes, ahora nos vamos a fijar solamente en aquellos casos en que aparecen Venus y Cupido como protagonistas exclusivos de la historia.

La primera pintura conservada de este tema es el famoso cuadro de Velázquez, la Venus del Espejo, sobre el cual hay abundante bibliografía, bien que nosotros nos detendremos principalmente en lo que a aspectos iconográficos se refiere.

El lienzo muestra a Venus desnuda, de espaldas y recostada sobre un lecho, mirando su rostro en un espejo que le es presentado por Cupido, quien, colocado de rodillas, parece también absorto en la contemplación de Venus. La escena, muy sobria, no tiene más elementos que el gran cortinaje del fondo y los paños que cubren el lecho por debajo y por delante de Venus.

El tema de Venus y Cupido, frecuente en la historia del arte, había aparecido con profusión en obras manieristas (Bronzino, Tintoretto y Veronés), en estos últimos, muy frecuentemente con un espejo que sostenía Cupido.

Según indicó Soria hace ya algunos años (44), el espejo en relación con el desnudo femenino existía

"



ya desde el arte egipcio y clásico y fue recogido con más interés por los artistas venecianos.

No obstante, entre los cuadros del XVI y el de Velázquez hay una clara diferencia y es que en los primeros, el espejo servía a la diosa como objeto principal de su "toilette" mientras que en Velázquez el espejo parece más bien motivo de reflexión que de envanecimiento. ( 45 )

El simbolismo del espejo en el arte es muy rico, desde compañero inseparable de numerosas virtudes y vicios: la Prudencia, la Verdad, la Soberbia, la Lujuria, la Vanidad, hasta alegoría de la virginidad y del sentido de la vista ( 46 ). Ripa, en su famosa Iconología recoge la mayoría de estos significados y propone además que la belleza femenina se represente como una mujer desnuda sosteniendo un espejo, según indica Soria ( 47 ). El libro de Ripa, como se recordará, es uno de los que figuran en la biblioteca de Velázquez ( 48 ) por lo que interesa especialmente los simbolismos que él indica.

En el cuadro de Velázquez hay, en efecto, algunos elementos significativos que se aprecian claramente, aunque no se expliquen de igual manera. Primero, la actitud meditativa y no autocomplaciente de Venus, de quien solo se ve reflejada la cara, oculto el resto del cuerpo por los paños que Velázquez puso delante de la diosa y que, si bien pueden ser una nota de pudor por parte del pintor, cumplen no obstante, la fun-

ción de dirigir la atención hacia el elemento más expresivo del cuerpo humano, como invitando a penetrar más allá de las apariencias corporales; en segundo lugar, el espejo ofrece una imagen borrosa que impide por ello detenerse en detalles superficiales; y en tercero, la actitud de Cupido, que no se limita a sostener el espejo sino que, descansando sobre él, parece también reflexionar ante la belleza, con cuya imagen está unido simbólicamente por el lazo que va del espejo a sus manos..

Todo esto está además muy en consonancia con la actitud general de Velázquez, que pone siempre en sus obras un toque de profundidad y de interés humano, más allá de lo meramente estético.

Por otra parte, los colores y los tonos empleados por Velázquez en el cuadro son más bien fríos, lejanos a los tonos brillantes y cálidos de las Venus venecianas que inician la tipología de "Venus del espejo" y que pudieron servir de modelo o inspiración a Velázquez, como ya indicó Tolnay también ( 49 ).

Todo ello nos hace pensar que la intención de la obra es más bien una invitación al espectador a reflexionar sobre la belleza, más que una exaltación de los valores estéticos y sensuales del desnudo.

En esta línea creemos está también la interpretación de Soria quien, valiéndose de los elementos simbólicos y de su apreciación general de la obra de Velázquez, piensa que el cuadro debe insertarse más

"

bien en el género de Vanitas ( 50 ).

Como ya hemos visto anteriormente, se conocen varias obras de Velázquez con el tema de Venus -entre ellas una que guardaba en su poder en el momento de su muerte- aunque la única que ha subsistido es ésta que ahora examinamos.

En un principio se identificó esta obra con la Psiquis y Cupido que aparecía en los inventarios del alcázar, identificación iconográficamente insostenible. Para ello se suponía que el cuadro pasó del alcázar a la colección Alba cuando el incendio de 1734 y de ahí -ya por caminos conocidos- a Inglaterra y a la National Gallery ( 51 ). Sin embargo, el hallazgo de un inventario de D. Gaspar Méndez de Haro, fechado el 1 de junio de 1651 y en el que consta en su poder el cuadro de Velázquez, ha demostrado lo contrario.

El inventario, hecho todavía cuando vivía el padre de D. Gaspar, registra "el menaje de la casa del Excmo. Sr. Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche mi Sr." y en el asiento nº 212 cita "una pintura en lienço de una muger desnuda tendida sobre un paño pintada de espaldas recostada sobre el brazo derecho mirándose en un espejo que tiene un niño de la mano de Velázquez de dos baras y media de ancho y una media de cayda con su marco negro " ( 52 ). Así pues, la Venus del espejo no fue encargo real sino particular del marqués de Heliche a Velázquez.

El marqués de Heliche y Carpio fue una de las personalidades más célebres del reinado de Felipe IV.

Sobre él no hay una obra biográfica seria (53) pero sí poseemos bastantes noticias sueltas, dada su notoriedad en la corte de Felipe IV. Estas están siempre relacionadas con su vida licenciosa o con su afición a las obras de arte. Respecto a esto último, basta con recordar que él mismo llevó a Mitelli y Colonna, una vez terminadas las obras de palacio, a sus casas de Madrid, para efectuar la decoración de las mismas (54), -por cierto en todos los casos con representación de temas mitológicos- y referente a sus comparas de obras de arte, basta con observar el inventario de las pinturas que dejó a su muerte (55).

El marqués de Heliche estuvo siempre unido estrechamente al rey, primero por su tío abuelo, el conde duque de Olivares, y después por su padre, que pasó a ser secretario de Felipe IV a la caída de Olivares, por tanto el marqués era buen conocedor directo de las obras de Velázquez y a él encargó el cuadro de Venus.

Se había pensado tradicionalmente que la obra había sido hecha por Velázquez durante su segunda estancia en Italia, pero el hecho de que la Venus figure ya en un inventario del marqués del Carpio fechado el 1 de junio de 1651 y que Velázquez regresara a España de su segundo viaje a Italia, ese mismo año, en el mes de julio, indica más bien que la obra fue realizada con anterioridad a su partida, es decir, antes de noviem-

bre de 1648 (56).

No obstante la obra acompañó a su dueño, el marqués de Carpio y Heliche, en algunos de sus desplazamientos y así consta que fue llevada a Roma desde donde se envió a Nápoles en 1682, permaneciendo en esta ciudad hasta 1688 en que pasó definitivamente a Madrid (57).

Como modelos formales para la Venus del espejo se han señalado bastantes obras, algunos grabados de gran difusión, como el hecho por Felipe Galle de la pintura de Venus y Adonis de Blocklandt (58) o los de Agostino Veneziano, Beham y De Bry (59), también escultura clásica -hermafrodita traído por el pintor para la colección real-, obras venecianas del mismo tema -especialmente las Venus de Tiziano en el alcázar madrileño (60)- y pinturas de Miguel Angel -ignudi de color bronce pintados en la bóveda de la Sixtina sobre el triángulo de David y Goliat- que habían inspirado no solo a Velázquez, sino también a Rembrandt para el aguafuerte de "una negra tumbada", obra en efecto, muy similar a la de Velázquez (61). Es posible que esta última sugerencia sea la más acertada, ya que sabemos por Angulo (62), que los ignudi de Miguel Angel sirvieron frecuentemente de inspiración a Velázquez (63).

El mismo tema de Venus y Cupido apareció en otra pintura española de época posterior; en una de las mitologías hechas por Mesquida en Venecia, antes

de 1700. El pintor la cita como "Venere e Amore" ( 64 ) y la obra quedaría en Italia como la mayor parte de su producción para nosotros desconocida.

También se conservan una serie de dibujos con el tema de Venus y Cupido.

El primero de ellos corresponde a una hoja con apuntes de mitología hechos por García Reinoso que firmó la obra en 1647. El dibujo se conserva en el Instituto Courtauld de Londres ( 65 ) y el grupo correspondiente a Venus representa a la diosa desnuda recostada sobre un tronco de árbol y con Cupido a sus pies.

Otro dibujo de la misma colección, esta vez de mano de Herrera Barnuevo ( 66 ) muestra también a una figura femenina, totalmente vestida, pero con un amercillo y un delfín a sus pies, distintivos ambos de la diosa Venus. El dibujo es un estudio para un grupo escultórico que había de colocarse sobre un pedestal, esbozado también en el dibujo. Wethey sugirió que se trataba del estudio para una fuente de Aranjuez, en donde se cree que trabajó Herrera Barnuevo de 1660 a 1670 ( 67 )., sin embargo, no hay que olvidar tampoco que el artista colaboró igualmente en las obras para el recibimiento oficial de Madrid a Mariana de Austria en 1649 ( 68 ) en cuyas obras efímeras abundaba la mitología, si bien las descripciones literarias que poseemos no concuerdan exactamente con la imagen que el dibujo nos da.

El gran dibujante que fue Antonio del Castillo

..

representó también en sus obras a Venus y Cupido. El dibujo que conservamos con esta iconografía pertenece al Instituto Courtauld de Londres ( 69 ) y está firmado por Antonio Castillo y fechado en 1664, es pues obra de madurez del artista realizada pocos años antes de su muerte.

El dibujo representa a una mujer joven, totalmente vestida, con un corazón llameante en la mano y acompañada de un Cupido perfectamente identificado por sus atributos clásicos (dios alado, con arco y carcaj). Ambos están colocados sobre una concha, alusión al nacimiento de Venus.

La iconografía de este dibujo de Castillo concuerda bastante con un texto de Palomino, quien, años más tarde, recomienda y explica -según textos de Plauto y Hesíodo que cita- representar a Venus de la siguiente forma: "en un carro de oro, la diosa en la concha de nácar con un corazón encendido en la mano; o porque tiene de su mano los corazones; o por el fuego del amor que introduce en ellos" ( 70 ). No obstante, el aspecto de Venus, convencionalmente vestida y más bien protectora de un angelillo que incitadora de Cupido, hace parecer la obra una alegoría de tipo religioso. Así, algunos autores han visto en ella una evocación del Amor Divino o Caridad ( 71 ) o han señalado su aspecto más de fe que de diosa pagana ( 72 ).

También el museo del Prado posee dos dibujos ( 73 ) (F.D. 351 y F.D. 850), hechos ambos por Vicente Salvador

Gómez, que nos ofrecen la imagen de Venus y Cupido.

En el primero de ellos, Venus abraza a Cupido que está de pie sobre un pedestal. En el segunda, Venus, semidesnuda, baja de un trono de concha y se vuelve a mirar a Cupido que se le acerca. Ambos se consideran inspirados en estampas manieristas del círculo de Spranger (74), aunque existen también dos grabados de Goltzius muy similares (75). Se sabe que Vicente Salvador Gómez dirigió en 1670, una Academia de dibujo en Valencia a cuyas enseñanzas podrían corresponder estos dibujos del Prado(76).

Por último, y aunque no se han conservado los dibujos, en el libro anteriormente citado, de García Hidalgo, para el aprendizaje de la pintura, se incluyen dos estampas del artista que representan a Venus con cuatro amorcillos y Venus lactante respectivamente (77), otros dos ejemplos iconográficos para futuros pintores.

Venus aparece también formando pareja con algunos dioses de los que, según las fuentes, fue amante o mujer legítima; por ejemplo, Baco, Marte y Vulcano.

Baco y Venus, padres de Príapo (78), fueron representados en dos lienzos de Mesquida hechos en Venecia, antes de 1700. En su larga estancia italiana, el pintor mallorquín hizo muchas obras de mitología, como vamos viendo hasta ahora, y entre ellas hay dos de este tema, según noticias del propio pintor (79).

Los amores de Venus y Marte son conocidos sobre todo, por el episodio relacionado con Vulcano, en el que Venus y Marte son sorprendidos en el lecho por el

"



marido de la diosa, una vez avisado éste por Apolo. Con este tema precisamente se citaba un cuadro, atribuido a Velázquez, en una venta de París en 1867, como ya hemos visto en el capítulo de Vulcano ( 80 ).

El amor de Venus y Marte es frecuente encontrarlo representado en la pintura del siglo XVII. En España sabemos que Matías Ximeno trató el tema en un lienzo que estuvo en el palacio del Buen Retiro, citado ya también en el capítulo de Marte ( 81 ).

El dios tenido generalmente como marido legítimo de Venus es Vulcano, con quien muy raramente aparece la diosa en escenas amorosas, aunque sí es frecuente representar la visita de Venus a la fragua de su marido. De este tema ya hemos citado dos cuadros de Palomino, en el capítulo de Vulcano ( 82 ).

Una de las historias más conocidas de Venus y, desde luego, la más representada en el arte español, es la de Venus y Adonis.

Entre los textos clásicos que cuentan la historia de Adonis, el que más contribuyó a su divulgación fue el de Ovidio, incluido en el libro X de las Metamorfosis, donde se narra desde el nacimiento de Adonis, hijo de Cíniras y Mirra, hasta el anamoramiento de Venus, la muerte del joven y la metamorfosis de su sangre en la flor anémona.

El tema de Venus y Adonis fue muy tratado por los poetas españoles de los siglos XVI y XVII ( 83 ) y fue objeto también de comedias, algunas de ellas re-

presentadas en la Corte por personajes reales, como sucedió con el Adonis y Venus de Lope de Vega ( 84 ).

Esta vez, por tanto, coinciden plenamente el interés de la literatura y la pintura por un tema mitológico concreto, ya que el de Venus y Adonis fue predilecto también de la pintura española del siglo XVII, como vamos a ver seguidamente.

De los episodios del ciclo de Adonis, anteriores a su muerte, sólo conservamos noticia de dos pinturas y un dibujo .

La historia de Venus y Adonis fue pintada por Velázquez en uno de los cuadros hechos para el Salón de los Espejos del alcázar madrileño ( 85 ). El lienzo aparece en el inventario de 1686 haciendo pareja con el de Psiquis y Cupido, de Velázquez también: "otros dos quadros yguales de a vara de alto y una media de ancho, el vno de Adonis y Venus; y el otro de Siquis y Cupido, originales de mano de Belazquez" ( 86 ). En 1700 continuaba en el mismo lugar y la descripción solo añade el valor de ambos cuadros, cien doblones para el de Venus y Adonis. Estas dos mitologías, junto a las de Mercurio y ARGOS, y Apolo y Marsias, ya citadas, fueron pintadas expresamente por Velázquez para el salón del alcázar, y todas, excepto la de Mercurio, se perdieron en el incendio del palacio en 1734.

Aunque en la mención del inventario no se detalla la escena representada, suponemos que al estar emparejada con la de Psiquis y Cupido -tema amoroso- se trataría igualmente del amor de Venus y Adonis.

También tenemos noticias de un lienzo que copia

el de Venus y Adonis de Tiziano, que estaba en el alcázar de Madrid. La copia es mencionada en el inventario de los bienes del marqués del Carpio en 1651 y se supone hecha por Mazo (87), quien, ya hemos visto, copia otros lienzos de Tiziano para el mismo marqués antes de que los originales fueran regalados al Príncipe de Gales en su visita a España.

Un dibujo, posiblemente con la iconografía de Venus y Adonis, se conserva en la galería de los Uffizi de Florencia (6104 F). Está atribuido a José Moreno cuyo nombre figura escrito al pie del mismo, con letra del siglo XVII, aunque dada la escasez de obra conocida de Moreno se ha puesto en duda dicha atribución (88). La iconografía elegida es una escena de amor entre una pareja que pudiera corresponder muy bien a Venus y Adonis, aunque es extraño que Adonis aparezca también desnudo, cosa inusual en la interpretación tradicional del tema que se refiere a la retención de Adonis cuando éste va a salir de caza. Quizás por esto se ha considerado hasta ahora como representación de Adán y Eva, iconografía también extraña en cuanto a la imagen que nos ofrece el dibujo.

José Moreno se formó en Madrid junto a Francisco Solís y muestra en sus obras conocidas de pintura, influencia de Carreño y Cerezo de quien veremos más tarde otro dibujo referente a Venus y Adonis (89).

Sin embargo la iconografía predilecta de la pintura española del siglo XVII es la de la muerte de Adonis y la consiguiente lamentación de Venus.

Cronológicamente la primera pintura conservada de este tema es la de Ribera, actualmente en Roma (Galería

Nacional Corsini nº 248). La obra está firmada ("Jusepe de Ribera, español, Valenciano") y fechada en 1637 ( 90 )

Por noticias conservadas sabemos que Ribera interpretó el tema de Venus y Adonis en numerosas ocasiones, aunque solo nos haya quedado esta pintura de Roma y un cuadro de su círculo, adquirido modernamente por el Museo de Arte de Cleveland (U.S.A.), este último se tuvo como obra del propio Ribera ( 91 ) aunque últimamente se ha considerado de un seguidor de Ribera, bien napolitano bien español, activo en Nápoles ( 92 ). No obstante, para un estudio primordialmente iconográfico como el nuestro, es enormemente interesante el cuadro del museo americano pues, como veremos un poco más tarde, aun cuando el cuadro no sea original de Ribera, sí es, al menos, copia fiel de una pintura del artista con exacta iconografía.

Los dos cuadros -el de Roma y el de Cleveland- representan el lamento de Venus por la muerte de Adonis, aunque de distinta manera. Desde el punto de vista iconográfico el estudio más completo sobre las dos obras es el realizado por Chenault ( 93 ), quien ha hecho ver cómo los cuadros representan momentos distintos de la muerte de Adonis y se encuentran inspirados literariamente en fuentes diferentes.

El cuadro de Roma representa la llegada de Venus, cuando ésta, vestida y coronada de rosas, salta del carro -del que apenas se ve un fragmento y una paloma- para mirar a Adonis que yace muerto en el suelo, junto

a uno de sus perros. La iconografía elegida se corresponde muy bien con el texto de Ovidio -salvo el carro tirado por palomas, que, como hemos visto era frecuente en grabados de los siglos XV y XVI-<sup>(94)</sup>: "Conducida Cite<sup>(94)</sup>rea en su ligero carro a través de los vientos, todavía no había llegado a Chipre, sostenida por las alas de sus cisnes: desde lejos reconoció el gemido del moribundo e hizo virar a las blancas aves en aquella dirección, y cuando desde el alto cielo vio el cuerpo sin vida y revolcado en su propia sangre, saltó a tierra" (Met. X 716-721).

Por el contrario, el cuadro de Cleveland corresponde no al momento del descubrimiento del cadáver de Adonis, sino al de la desesperación posterior de la diosa, esta vez con muchos otros elementos que provienen de diversas fuentes literarias. Ovidio es la base del relato: "y cuando desde el alto cielo vio el cuerpo sin vida y revolcado en su propia sangre, saltó a tierra y se rasgó el regazo a la vez que los cabellos, y se golpeó con las manos los pechos que no lo merecían, y quejándose al destino dijo: "Pero aun así no todo va a ser de tu propiedad. Por siempre subsistirá el recuerdo de mi dolor, Adonis, y la representación reiterada de tu muerte realizará una imitación anual de mi pesar" (Met. X 720-727).

Según el estudio de Chenault hay que contar, para este cuadro, con el poema Adonidos Epitaphios de Bion de Esmirna ( 95 ), que cuenta como Venus arrojó flo

res sobre el cuerpo de su amante y como varios amorcillos acompañaron a la diosa en su lamento y, sobre todo, con el poema Adonis de Juan Bautista Marino, impreso en 1623. El famoso poeta napolitano habla en sus versos del jabalí que causó la herida en el costado de Adonis y que fue sometido finalmente por unos amorcillos, que lo ataron con una soga igual que se ve en el cuadro de Ribera- ( 96 ) y de un pastor llamado Clitio, encargado por Venus de vigilar a Adonis y que es el primero que acude a socorrerlo ( 97 ), este pastor es precisamente el hombre que aparece a la derecha en el cuadro de Ribera.. Esta última obra literaria, inspirada a su vez en fuentes muy diversas, es de la máxima importancia para la comprensión total del cuadro de Ribera pues Marino, llevado de la influencia del Ovide moralisé, compara incluso la muerte de Adonis con la de Cristo, para el mismo admitido por Ribera y que sería, en último extremo, causa incluso de la similitud del cuadro de Ribera con una piedad cristiana ( 98 ).

La tradición alegórica de la mitología con un sentido moral está siempre presente en la obra de Marino, quien, al comienzo de cada canto de su poema explica, en la "allegoria" que lo precede, el significado del relato que va a hacer y en lo que respecta al canto 18 (muerte de Adonis) dice así: "Nella morte d'Adone, ucciso dal Cinghiale, si fa intendere che quelle istessa sensualità brutina, di cui l'huomo seguita la traccia, e cagione della sua perditione. Nel pianto di Venere sopra il morto giovane si figura, che un diletto lascivo amato con

"

ismoderamento, alla fine mancando, non lascia, senon dolore." ( 99 ). Esta interpretación de Marino es importante para la comprensión última del cuadro de Ribera.

Por otra parte, son conocidos los contactos de Marino y España durante el siglo XVII y precisamente en su poema Adonis se han señalado, desde el campo literario, las influencias e incluso préstamos que el escritor italiano tomó de obras españolas ( 100 ), por lo que resulta doblemente interesante su interpretación de la fábula de Venus y Adonis.

En cuanto al aspecto formal, se han citado también como fuentes para los Adonis de Ribera, la Erminia y Tancredo de Quercino ( 101 ), la conversión de San Pablo de Caravaggio y las dos versiones de S. Sebastián del mismo Ribera, en los museos de Leningrado y Bilbao ( 102 ).

Estos dos cuadros con el tema de Venus y Adonis son los únicos de Ribera, o su influencia, conservados actualmente, pero sabemos poco de su procedencia.

El Ribera de la Galería Corsini está en el mismo lugar desde el siglo XVII ( 103 ) por lo que es probable que se trate de una obra destinada desde un principio a un cliente italiano y no de una de las que aparecen en los inventarios españoles del siglo XVII y de las que hablaremos seguidamente.

En cuanto al cuadro de Cleveland, Henry S. Francis, conservador del museo, cita algunas colecciones particu

lares que poseyeron el cuadro con anterioridad, pero no señala la procedencia inmediata ni la primitiva, indicando finalmente la posibilidad de que la versión de Cleveland sea la mencionada en el alcázar madrileño. ( 104 ).

Sobre este cuadro es preciso señalar un dato que ha escapado hasta ahora a los estudiosos de Ribera.

Como es sabido, el marqués de Heliche, alcaide del Buen Retiro con Felipe IV, compró en 1660 la finca llamada de la Moncloa ( 105 ) donde labró y decoró la "Casa de la Huerta" para lo cual llamó a Colonna (como lo había llamado antes para las pinturas de su casa de San Joaquín en Madrid) y a otros pintores famosos que copiaron en sus muros algunas de las pinturas más apreciadas en la Corte por entonces, según nos cuenta Palomino: "Se suspendió esta obra [pintura de la iglesia de la Merced en Madrid] con tan impensado incidente ( [muerte de Mitelli el 2-8-1660] ); y en tanto pintó Colonna los techos de la Casa de la Huerta, que labró el señor Marqués de Heliche en el camino del Pardo (la cual hoy posee el Marqués de Narros) y donde también pintaron muchos pintores, así españoles, como extranjeros; estuvo esta obra a cargo de Don Juan Carreño, y Don Francisco Rizi. Copiáronse en las paredes los mejores cuadros, que se pudieron haber, con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Ticiano, de Veronés, de Van-Dick, de Rubens, de Velázquez, y de otros muchos, y con marcos de oro, también pintados, y colgaduras de telas fingidas famosísimamente;" ( 106 ).

"



Palomino, como vemos, no describe las obras copias en la casa del marqués de Heliche, ni cita a Ribera entre los artistas cuyos cuadros se copian, sin embargo, algunas de estas pinturas se conservaron hasta tiempos recientes, y así, en el inventario de 1802, hecho a la muerte de la duquesa de Alba -a quien pertenecía entonces la casa del marqués de Heliche conocida ya como palacio de la Moncloa- se describen algunas copias de los cuadros al óleo hechos en las paredes del palacio; entre las que se hallan en perfecto estado de conservación, se cita una "Venus llorando la muerte de Adonis". Al restaurar el palacio en 1918 se cita la misma pintura de Venus y Adonis como "en mal estado de conservación" pero, en este caso, además de dar la noticia, se reproduce la obra ( 107 ) y gracias a esta fotografía sabemos ahora que el cuadro de Venus y Adonis copiado en el palacio del marqués de Heliche, era realmente una obra de Ribera que se correspondía exactamente con el cuadro que posee en la actualidad el museo de Cleveland.

La calidad de la copia efectuada en el palacio de la Moncloa -aun a pesar del mal estado de conservación que se refleja en la foto- permite apreciar en ella unas calidades, más próximas a Ribera incluso que las que pueden observarse en el cuadro de Cleveland y permiten afirmar también, que el estudio iconográfico hecho para el cuadro del museo americano, es válido por tanto para un original de Ribera que estuvo en Madrid en el siglo XVII.

Puesto que el palacio de la Moncloa quedó práctica-

mente destruido en 1936 y fue derribado totalmente para edificar el actual ( 108 ), el único testimonio conservado de esta obra de Ribera es la vieja fotograffa reproducida en la obra de Ezquerra del Bayo, y, puesto que la noticia ha pasado desapercibida hasta ahora, creemos oportuno añadir algunos datos más sobre este copia de Ribera.

En la casa del marqués de Heliche trabajaron otros pintores además de Carreño, Rici y Colonna. Como copista cita Palomino expresamente a Francisco Pérez Sierra: "Pintó a el fresco, y al temple, y ayudó en algunas obras a Carreño, y Rici, especialmente en la Huerta de Sora, camino del Pardo que fue del excmo. señor Marqués de Heliche" ( 109 ). Pérez Sierra había nacido en Nápoles, aunque era hijo de un militar español, inició su carrera de pintor en Italia pero se estableció definitivamente en España, donde sabemos que hizo copias de obras italianas aunque se especializó al parecer, en Ribera: "también son de mano de Pérez los cuadros antiguos de la capilla de Don Diego de la Torre, en que hay algunas copias del Españoleto, y otras de la invención de D. Francisco, la cual capilla está en la iglesia del convento de los Angeles, en esta Corte" ( 110 ). Es de suponer por tanto, que fuese él precisamente el autor de la Venus y Adonis reproducida en la Moncloa y quizás también del cuadro de Cleveland.

Dado que el marqués de Heliche mandó reproducir en su palacio los originales más celebrados en su tiempo, es posible que la copia efectuada en su casa corresponda

"

a uno de los Riberas de la colección real aunque, como veremos, el propio Heliche había heredado un cuadro de Ribera con este mismo tema.

Pero, además de las dos versiones estudiadas, tenemos noticia de otras obras realizadas por el pintor con la misma iconografía, aunque esta vez hemos de contentarnos con la mera cita literaria.

En los inventarios reales aparecen dos obras del mismo tema y autor. En el alcázar madrileño, en las bóvedas de Tiziano, se cita en 1686 ( 111 ) y en 1700, un cuadro de Ribera con la fábula de Perseo, cuya descripción no corresponde a ningún episodio conocido de la historia de Perseo sino, por el contrario, a la iconografía tradicional de Venus llorando la muerte de Adonis: "una fabula de perseo muerto, con una diosa que le esta llorando, con una guirnalda de flores en la cabeza; de tres varas y media de ancho y dos varas y media de alto; de mano de Joseph de Rivera muy maltratada; con marco negro; tasado en ciento y cinquenta doblones". En el Buen Retiro, en 1700, se menciona un cuadro de Ribera de Venus y Adonis: "Otro de tres varas y un tercio de largo y dos y media de alto con la fabula de Venus y Adonis de mano del Españolito con marco negro tasado en 25 doblones".

En cuanto a otras noticias sobre obras de Ribera con este mismo tema, existe una gran confusión en las citas y en las fuentes a que se hace referencia.

Trapier recoge la noticia de Justi de un envío

de pintura para el Buen Retiro, hecho por Monterrey desde Nápoles en 1633, y habla seguidamente de una nota de gastos de 1634, en que aparece el pago de una pintura de un sátiro y una Venus y Adonis de Ribera, asimismo mencionados en una carta del marqués de Heliche en 1656 ( 112 ). Creemos que estas dos noticias son las que relaciona Spinosa cuando menciona un cuadro de Venus y Adonis encargado a Ribera por Monterrey hacia 1633, incluido en una nota de gastos del mismo Monterrey en 1634, enviado en 1635 por el virrey al Buen Retiro y mencionado por el marqués de Heliche en una carta de 1656; todos estos datos referidos a una misma obra ( 113 ).

Sin embargo, consultadas las fuentes que mencionan estos mismos autores, no se ve tan claro que en ellas se haga referencia explícita a un Adonis de Ribera. Así por ejemplo, Justi habla, en efecto, de doce "cargas de cuadros" enviados por Monterrey a España, una parte de los cuales pasaron al Buen Retiro, entre ellos "los cuatro gigantes tártaros y otros de Ribera" pero no menciona expresamente un cuadro de Venus y Adonis ( 114 ).

En cuanto a la nota de gastos de 1634, citada por Trapier, es la publicada por Domínguez Bordona en 1933 ( 115 ), sacada de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y que no se refiere a gastos hechos por Monterrey, sino a una serie de documentos relativos al protonotario de Aragón, Jerónimo de Villanueva, y referidos a gastos efectuados para el Buen Retiro, los cua-

les se mencionan exactamente como "Relación de los gastos de las pinturas y otras cosas que se compraron del dinero de gastos secretos para el adorno del Buen Retiro en las fiestas de San Juan y San Pedro del año de 1634" (116). En dicha relación aparece: "Primeramente 35.096 reales en vellón que se pagaron en esta manera: 5.196 rs. a D. Rodrigo de Tapia por un quadro del Sátiro de Jusepe de Ribera. 7.450 rs. al mismo de un quadro de Adonis y Benus y por una moldura que dio para el sátiro" (117). Es decir, se menciona expresamente el sátiro como obra de Ribera pero no así el de Venus y Adonis, aunque la suma pagada por él -superior incluso a la del sátiro, aunque incluye la moldura- hace pensar que se trataba igualmente de una obra de mucha estima, y si muy posiblemente de Ribera también. No obstante, hay que tener en cuenta que a lo largo de toda la relación se menciona siempre expresamente al autor de cada obra, cuando éste es conocido (118).

En cuanto a la mención que de la Venus y Adonis de Ribera hace el marqués de Heliche, en una carta suya de 1656, la confusión viene en este caso, de la propia Trapier, quien habla de una Venus y Adonis de Ribera comprada junto al Sátiro en 1634 para el Buen Retiro, como de la obra a que se refiere Heliche en su carta de 1656 (en la que aparece mencionada junto a un niño monstruoso), mientras habla a continuación de una Venus

y Adonis, del inventario del conde duque de Olivares, que Heliche quería vender en 1656, a causa de los numerosos gastos del Buen Retiro, sin especificar si se refiere a la misma obra o si, por el contrario, son dos obras distintas ( 119 ).

Según las propias fuentes mencionadas por Trapier ( 120 ), la noticia de Heliche se refiere realmente a un cuadro de Venus y Adonis de Ribera que el duque de Alba cita en 1924 como procedente de la colección del conde duque de Olivares: "un gran cuadro tasado en 5.600 rs. y que Heliche manda vender en 4.400 para los urgentes gastos del Buen Retiro en 1656" ( 121 ), cuadro que provenía originariamente del conde de Monterrey quien lo trajo de Nápoles al final de su virreinato y que, a su muerte, en 1653, pasó en herencia a su ~~viuda~~ y después a su sobrino D. Luis de Haro, padre del marqués de Heliche de que hablamos. El cuadro aparece citado en el inventario de las pinturas "del jardín" en 1653: "Mas otro quadro grande de adonis y venus de dos baras y media de ancho y tres de largo del mesmo mro [Josepe de Ribera] con moldura entretallada y dorada" (122 ). El lienzo se tasa quince días después, por Antonio de Pereda, en 5.500 reales, es decir, casi el precio exacto que tiene el cuadro que Heliche manda vender en 1656. Este Adonis sí aparece, efectivamente, en la misma relación que "un niño monstruo en carnes de mano de Joseph de Rivera" (123 ), pero nada tiene que ver con el existente en el palacio del Buen Retiro.

No obstante, la confusa cita de Trapier ha hecho creer a Spinosa, como es lógico, en la existencia de

"

dos cuadros diferentes de Ribera, uno de 1634 para el Buen Retiro -citado por Heliche en una carta de 1656- y otro citado en la colección del conde duque de Olivares en Madrid y que Heliche manda vender en 1656 también (124).

Pero aún hay más noticias sobre cuadros de Venus y Adonis de Ribera, y así, una tercera referencia, dada también por Trapier, habla de "still another work by Ribera on the same popular theme, also described as large was in the collection of Micaela Zapata Chacon at the times of her marriage in 1677" (125). Esta noticia es también recogida por Felton y Spinosa aunque referida erróneamente al año 1634 (126).

Aunque no nos ha sido posible verificar la fuente empleada por Trapier, recientemente hemos podido conocer la referencia exacta de la noticia, gracias a la obra de Janine Fayard sobre los miembros del Consejo de Castilla (127). En su trabajo, hace referencia Fayard a Francisco de Zapata, representante de la pequeña nobleza madrileña que ocupaba puestos importantes en la Corte de Felipe IV. D. Francisco Zapata estaba casado con Isabel Chacón, condesa de Casarrubios, y la hija de ambos, María Micaela Zapata Chacón, contrajo matrimonio en 1677 con D. Juan de Orozco Manrique de Lara. Al estipular la dote de la joven (21-9-1677) se menciona como aportación valiosa "una Venus y Adonis de Ribera" valorada en 1500 reales (128). Esta es precisamente la citada por Trapier.

El resumen pues de este embrollado tema es el siguiente: en las colecciones reales había dos cuadros de Ribera con la fábula de Venus y Adonis, uno en el alcázar y otro en el Buen Retiro, al que posiblemente se refiera el pago de 1634. Además

existía una tercera obra de Ribera sobre el mismo tema que trajo Monterrey de Nápoles y que pasó por herencia al marqués de Heliche, quien la manda vender en 1656, sin que sepamos quien fue el adquisidor, y finalmente otro cuadro similar estaba en poder de Micaela Zapata en 1677.

De todos estos cuadros citados en España en el siglo XVII, solo conocemos la copia de uno de ellos, hecha en el palacio del marqués de Heliche y perdida en 1936, y coincidente en todo con la versión que adquirió recientemente el Museo de Arte de Cleveland.

Por último, como obra original de Ribera, existe el lienzo de la Galería Corsini de Roma, firmado por el pintor.

Así pues, tenemos que el tema de Venus y Adonis fue tratado por Ribera en numerosas ocasiones y a requerimiento de clientes españoles la mayor parte de las veces.

Otra obra española con el tema de la muerte de Adonis es el cuadro del Prado (899a) atribuido a Mazo, en el que aparece Adonis tendido en el suelo, con la ropa desgarrada y la lanza y el cuerno de caza al lado; el cuerpo del joven está vigilado por dos de sus perros, mientras otros, a lo lejos, persiguen al jabalí; en el cielo, Venus acude al lugar de la muerte en un carro tirado por diminutas palomas. El cuadro está construido con pocas figuras correspondientes a los personajes de la fábula y un gran paisaje como tema principal.

El lienzo se menciona en el inventario del palacio de Aranjuez de 1794, en la última pieza del Guardarropa: "país con montañas y árboles Adonis muerto tendido en el suelo con una herida, junto a él una lanza y un cuerno de caza y a distancia un jabalí y un perro. Mazo. 1000", media siete pies y un cuarto por ocho y tres cuartos.



Como se recordará muchos de los cuadros de paisajes con mitología, registrados a nombre de Mazo en este inventario de 1794, fueron atribuidos posteriormente a Agüero, siguiendo instrucciones de Tormo, sin embargo, éste de la muerte de Adonis sigue con la atribución al yerno de Velázquez aunque su estilo es semejante al de otros Agüeros, como puede observarse en un estudio comparativo, sobre todo con el lienzo de Latona y los mellizos.

Iconográficamente la imagen se adapta al texto de las Metamorfosis -aunque con el acostumbrado cambio de palomas por cisnes para el carro de Venus- y, formalmente, la diagonal formada por el cuerpo de Adonis recuerda la del cuadro atribuido a Ribera en Cleveland, aunque interpretado de una manera mucho más suave y equilibrada.

También conservamos otra pintura, de autor desconocido, pero de escuela madrileña, con la representación de la muerte de Adonis. El cuadro pertenece a una colección particular de Madrid y representa a Venus con varios amorfillos llorando la muerte del joven que yace en el suelo.

La obra recuerda bastante a las de Ribera. Iconográficamente conserva el carro tirado por palomas, los amorfillos acompañando el lamento de Venus, la guirnalda de flores que caerá sobre Adonis -aquí en manos de un amorfillo- y la soga a la que iría atado el jabalí, sostenida por dos cupidos, sin que aparezca esta vez el animal.. Así pues, las fuentes literarias serían las mis

mas que las de Ribera, si es que esta obra no se inspiró directamente en alguna del maestro. La composición es similar a la del cuadro de Cleveland, exceptuando al pas tor Clitio que aquí no aparece, tiene los mismos grupos en los mismos espacios, aunque las diagonales son mucho menos acusadas, sobre todo las del grupo de Venus y Adonis cuyas formas son mucho más cerradas que las de Ribera. Incluso la referencia al paisaje, con el tronco partido y seco del primer plano, y la figura de Venus, con el man to desplegado y levantado por detrás, recuerda la influen cia de Ribera ( 129 ). El pintor, de nombre aun desconocido, debió haber estudiado la obra de Ribera, aunque estilísticamente esté más próximo a una etapa tenebrista que a la neovenecianista de las mitologías de Ribera.

La siguiente obra con esta misma iconografía es la realizada por Pedro Cotto, pintor mallorquín muy poco conocido y apenas estudiado, quien merecería no obstante, una mayor atención ( 130 ).

La pintura que representa la historia de Venus y Adonis, pertenecía a la condesa de Arcentales en 1935 y hacía pareja con otra de las mismas dimensiones (2,24 por 1,50 m.) con la fábula de Píramo y Tisbe; ambas es tán firmadas por Pedro Cotto "mallorquín" y la última fechada en 1694 ( 131 ). En ambas los personajes mitológicos son pequeñas figuras, de otra mano según Méndez Casal que las examinó directamente, insertas en un am plio escenario natural con ruinas de arquitectura, dis puesto éste en dos bloques, enfrentados y opuestos en cada uno de los cuadros, debido seguramente al hecho de

"

haber sido concebidos ya como "pendant" uno de otro.

La escena que aquí nos interesa presenta a Venus dirigiéndose hacia Adonis que yace en el suelo rodeado de amorfillos y de algunos de sus perros. Como en el texto de Marino, los amorfillos lloran con Venus la muerte del joven, y un hombre solitario, con cayado de pastor, contempla la escena, sentado en las gradas de un edificio arruinado.

De la obra, encargada junto a la de Píramo y Tisbe, por el mismo cliente sin duda, desconocemos la procedencia, lo que, unido a los pocos datos existentes sobre el carácter general de la producción de Cotto, hacen im posible un estudio completo de esta mitología.

Otro pintor, mallorquín también, Mesquida, se ocupó de la historia de Adonis en sus obras, y por noticias del propio autor sabemos que representó "La muerte de Adon in tele" durante su estancia en Venecia anterior a 1700 ( 132 ), sin embargo nada podemos decir de la iconografía al desconocer la imagen que ofreció el pintor.

Además de las pinturas examinadas hasta ahora, hay una serie de dibujos con este mismo tema. Algunos de ellos correspondientes quizás a pinturas hoy desconocidas.

El primero es obra de Eugenio Cajés (Prado F.A.29) ( 133 ). En él aparece Venus gritando, con los brazos en alto y arrodillada ante el cuerpo de Adonis. La escena ocupa la parte izquierda del dibujo (cuyo extremo in ferior falta pr rotura del papel) y la derecha está ocu-

pada por un paisaje.

El segundo dibujo pertenece al Museo Británico, donde estuvo atribuido a Cano ( 134 ) y debe ser obra española del círculo de Rizi. La composición proyecta una gran diagonal formada por la figura de Venus en su carro, en uno de los extremos, y el cuerpo yacente de Adonis con la lanza en paralelo, en el otro; el resto del espacio está ocupado por el paisaje y los perros de Adonis persiguiendo al mortífero jabalí. El dibujo, bello y muy terminado, no añade nada nuevo, iconográficamente hablando, al texto de las Metamorfosis, una vez hecho el consabido cambio de cisnes por palomas en el carro de la diosa.

Otro dibujo anónimo de escuela madrileña (Prado F.D. 1828) nos ofrece una iconografía que puede corresponder tanto a Venus y Adonis como a Diana y Endimión, aunque el cuerpo levantado por el amorcillo parece indicar más bien la muerte de Adonis que el sueño de Endimión, y coincide además con la imagen de otras obras flamencas contemporáneas, perfectamente identificables como Venus y Adonis ( 135 ). El dibujo atribuido al círculo de Carreño (Cerezo o Escalante) ( 136 ) no tiene correspondencia conocida con pintura determinada.

También con este tema hay un dibujo anónimo en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 628) que ofrece la imagen más tradicional de Adonis yacente y Venus yendo a su lado presurosa, sin más detalles iconográficos de importancia.

Palomino realizó también un bello dibujo con el

tema de Venus y Adonis, cuya historia desarrolla más extensamente que en los examinados hasta ahora.

El dibujo está en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 448) y lleva la firma de su autor. En él se simultanean varias acciones de la historia de Venus y Adonis. En primer plano, la cacería de Venus y Adonis en la etapa feliz de su aventura, según cuenta Ovidio: "Cautivada por la hermosura de aquel hombre, no se interesa ya por las playas de Citera, no frecuenta Pafos, la rodeada de un profundo mar, ni Cnido la abundante en peces, ni Amatunte cuajada de filones; también del cielo se mantiene alejada; al cielo es preferido Adonis. A éste se une, de éste es la compañera, y ella, que acostumbraba a ocuparse de sí misma en la sombra y a acrecentar su hermosura por sus cuidados, ahora va errante por las sierras, por las selvas y riscos llenos de maleza, con la ropa remangada hasta la rodilla a la manera de Diana, azuza a los perros y persigue a los animales que sin riesgo ofrecen botín, ya lanzadas liebres, ya el ciervo que se alza a las alturas de sus cuernos, ya los gamos; se mantiene alejada de los fuertes jabalíes, y evita los lobos predadores y los osos armados de garras y los leones saciados de la carnicería de las reses bovinas." (Met. X 529-541). En segundo plano aparece la muerte de Adonis atacado por el jabalí que huye perseguido por un perro y el lamento de Venus que presencia el hecho desde el cielo.

El dibujo de Palomino copia, según Pérez Sánchez, una composición atribuida a Lucas Jordán y conservada en la Galería Albertina de Viena (137).

Para terminar el examen de las obras correspondientes a este capítulo de Venus, quedan por citar algunas cuya imagen corresponde a una mujer desnuda observada por un sátiro y acompañada en ocasiones de un amorcillo. Estas obras son frecuentemente mencionadas como "Venus y un sátiro", pero dada la similitud de imagen con la historia de Antíope y Zeus metamorfoseado en sátiro para seducirla, han sido agrupadas y estudiadas en el capítulo de Júpiter adonde remitimos al lector ( 138 ).

Como ha podido observarse a lo largo de los capítulos examinados hasta ahora, es Venus la divinidad olímpica a la que se dedican mayor número de obras españolas. El interés por su historia es obvio que se debe, primeramente, a una inclinación estética hacia la belleza del desnudo femenino que nadie mejor que Venus encarna y también, claro está, a la posibilidad de representar con su historia, escenas que serían, de otra manera, rechazadas por su erotismo o sensualidad no admisibles en la sociedad del siglo XVII.

Por las obras examinadas podemos ver como hay cuadros de Venus en las colecciones reales -la mayor demanda de pintura mitológica en España- y también en las de algunos particulares e incluso en poder de los propios pintores, lo que indica sin la menor duda, que la mitología era primordialmente solicitada por motivos estéticos, más o menos encubiertos en lo que al desnudo se refiere, bajo la enseñanza moral que las fábulas encerraban y, en el caso de los pintores, por el interés del estudio directo del desnudo. (139)

De las historias del ciclo de Venus es la de Adonis, con mucho, la preferida por el arte español, igual que lo fue por la literatura. Aunque esta preferencia en la pintura es norma general en toda Europa ( 140 ), no hay, en otros países, la desproporción que existe en España en cuanto al número de ejemplares pertenecientes a la historia de Adonis y a otras del ciclo de Venus. En esto pudieron influir cuestiones de tipo moral ya que el amor entre la diosa y el joven, sacrificado al final, se presta, más que cualquier otro episodio de Venus, a una ejemplarización y no ofrece momentos tan difíciles de representar, con un código moral estrecho, como los de la historia de Venus y Marte, por ejemplo, imagen ésta prácticamente inexistente en el arte español.

Incluso es posible observar como la historia de Venus y Adonis fue evocada por Alciato para significar, no el amor de la pareja sino, por sorprendente que parezca, el "remedio contra luxuria", según la explicación que nos da la traducción española de 1549:

"Entre hojas de lechugas escondido  
Fue y sepultado Adonis de la hermosa  
Venus, después que fue del puerco herido.  
De aquí mitiga tanto la sabrosa  
Lechuga el apetito concebido,  
Quanto incita la oruga luxuriosa." ( 141)

Finalmente es curioso observar como la imagen de Venus está prácticamente ausente de los libros de emblemas españoles -donde solo aparece, en algunos del siglo XVI, como signo astrológico- que, sin embargo, recogen muy frecuentemente otras imágenes mitológicas como expli

cación visual de la máxima moral del lema. Esto mismo puede observarse también en los monumentos públicos para acontecimientos oficiales, donde el uso de la mitología es abundantísimo pero donde muy raramente aparece la imagen de Venus, como hemos visto al comienzo de este capítulo.



N o t a s

- ( 1 ) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. El Museo Pictórico y Escala Optica Madrid edición 1947 p. 572-573
- ( 2 ) Conocida es la opinión sobre el desnudo en el siglo XVI, manifestada tan explícitamente por los versos archifamosos de B. L. de Argensola:
- "Luego comienza a conocer los senos  
desta gran población de sedas y oro,  
y de las pinturas admirables llenos.  
Que a ley de l'arte valen un tesoro,  
en la de Dios, El sabe lo que cuesta:  
Leda en el cisne, Europa sobre el toro,  
Venus pródigamente deshonestas,  
sátiros torpes, ninfas fugitivas,  
Diana entre las suyas descompuestas;  
que los tendría por figuras vivas  
quien juzgarlo a sus ojos permitiese,  
y en la descompostura son lascivas,  
pero que ni unos pámpanos creciese  
el pincel descortés, ni otro piadoso  
velo que a nuestra vista estorbo hiciese."
- ( 3 ) Butrón, noble burgalés, pertenecía al Consejo Real de Castilla, era únicamente aficionado a la pintura, según él mismo explica en la dedicatoria de su obra, pero se sitúa a favor de la liberalidad de la pintura, escribiendo para ello sus Discursos en los que, como es costumbre en la época, hace profusión de citas de la antigüedad y habla de los títulos de hidalguía y nobleza de muchos pintores, incluido él mismo, cuyos títulos relaciona minuciosamente; todo ello para probar el carácter liberal del arte de la pintura.
- ( 4 ) Ivan de BUTRON Discursos apologeticos... Madrid 1626 fol. 83r.
- ( 5 ) Ibidem fol. 83 v.
- ( 6 ) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura Madrid edición 1865 p. 275-276
- ( 7 ) Francisco PACHECO Arte de la Pintura Madrid edición 1956 I p. 411-414  
Recordamos a este respecto que Pacheco había pintado también una Venus en el techo de la Casa de Pilatos de Sevilla y que en su colección figuraba

una imagen de Venus, al parecer sola, que el pintor dejó en el testamento a su amigo Rioja, Inquisidor del Santo Oficio de Sevilla, seguramente para evitar problemas; "Quiero y es mi voluntad que una lámina grande que yo tengo de una Venus, guarnesida, se dé al Sr. D. Francisco de Rioxa, inquisidor del Tribunal del Santo Oficio de esta ciudad y cronista y Bibliotecario de Su Magestad, o se dé a la persona que ordenare." (Pacheco ob. cit. I pág. XXXV-XXXVI)

- (8) José GARCIA HIDALGO Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693) Madrid edición 1965 pág. 4 (IV del original sobre el que se hace la edición). Según Rodríguez Moñino, que hace el estudio crítico de los ejemplares conocidos de los Principios, éstos no pertenecieron a una edición regular de la obra de García Hidalgo, sino que fueron más bien pruebas que el pintor reunió y distribuyó entre amigos y conocidos sin llegar a constituir una tirada regular de la obra (ed. cit. pág. 34).
- (9) Ibidem pág. 4-5
- (10) Ibidem
- (11) Ibidem
- (12) Palomino ob. cit. pág. 573
- (13) Recuérdese el famoso de Baccio Baldini hecho en Florencia en el siglo Xv.
- (14) También aparece así representada en el grabado correspondiente al planeta Venus en la obra de Jerónimo de Chaves Chronografia o Repertorio de los Tiempos, impresa en Sevilla en 1588 pág. 105
- (15) Véase A. P. de MIRIMONDE La Musique dans les allégories de l'Amour I Venus "G.B.A." 1966 pág. 288 nota 15.
- (16) Juan Miguel SERRERA CONTRERAS Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596) Sevilla 1976 pág. 63 y 82

- (17) Véase Harold E. WETHEY The paintings of Titian Complete edition III The mythological and historical paintings. London 1973. También puede verse Corrado CAGLI y Francesco VALCANOVER L'opera completa di Tiziano Milano 1969
- (18) August MAYER Die Sevillaner Malerschule Leipzig 1911 pág. 143. Enrique LAFUENTE FERRARI Dibujos de maestros andaluces "A.E.A." 1937 pág. 42. Angel M. de BARCIA Catálogo de dibujos Madrid 1906
- (19) Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 nº 49 pág. 23
- (20) Véase más arriba pág. 235
- (21) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. nº 513 pág. 89
- (22) F.J. SANCHEZ CANTON Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz "A.E.A." 1947 pág. 102 María KUSCHE Juan Pantoja de la Cruz Madrid 1964 pág. 261.
- (23) La noticia proviene de un documento del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, referente a la herencia de D. Luis Hurtado del Consejo de S.M. y su secretario de la Junta de Competencias. (Noticia amablemente comunicada por el investigador D. José Luis Barrio Moya).
- (24) F.J. SANCHEZ CANTON Como vivía Velázquez "A.E.A." 1942 pág. 15 nº 593. José LÓPEZ REY Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre London 1963 nº 65 pág. 145.
- (25) Marqués del SALTILLO Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel "A.E." 1944 pág. 44-45. López Rey ob. cit. nº 66 pág. 145.
- (26) Bernardino de PANTORBA Notas sobre cuadros de Velázquez perdidos. En "Varia Velazqueña" 1960 pág. 391
- (27) Marqués del SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 pág. 198

- (28) Conde de la VIÑAZA Adiciones al Diccionario...de Ceán  
Madrid 1889-1894 III pág. 52
- (29) Ibidem pág 56
- (30) F.J. SANCHEZ CANTON Dibujos Españoles IV Alonso Cano  
nº 350.  
Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Gli spagnoli da el greco  
a goya Milano [1970] pág. 68 y 69  
Harold E. WETHEY Alonso Cano's drawings "Art Bulletin" 1952 pág 221 y 232
- (31) Véase más arriba pág. 846
- (32) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Mostra di disegni spagnoli  
Firenze 1972 pág. 83 nº 88
- (33) Otro dibujo de figura femenina, esta vez cubierta parcialmente por un paño y reclinada, como dormida, se conserva en Florencia (Uffizi 10267 S), atribuido a la escuela de Cano (Pérez Sánchez ob. cit. 1972 pág. 84). Aunque no creemos que la imagen pertenezca a una representación de Venus, es interesante tenerla en cuenta como un desnudo femenino siempre susceptible de representar a la diosa del amor.
- (34) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado. Catálogo de dibujos I Dibujos españoles siglos XV-XVII  
Madrid 1972 pág. 129
- (35) En el Instituto Jovellanos de Gijón existía antes de 1936 un dibujo de Antonio del Castillo que representaba una carroza tirada por cisnes -igual por tanto a la usual de Venus- pero sin la imagen de la diosa (Moreno Villa Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo Madrid 1926 nº 295 pág 32  
Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón Madrid 1969 pág 45. Priscilla E. MULLER The drawings of Antonio del Castillo y Saavedra New York 1963 nº 117 pág. 258
- (36) Dadas las condiciones actuales del Museo no nos ha sido posible examinar directamente la obra que conocemos exclusivamente por fotografía.

- (37) La obra ha sido expuesta recientemente en la exposición Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento y en el catálogo correspondiente a la escultura se hace constatar la sospecha actual de que la estatuilla no sea realmente obra de Juan de Bolonia (Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo mediceo 1537-1610 Firenze 1980 pág. 331-332) Sobre el Apolo puede verse Mario BUCCI El estudio de Francisco I Granada-Florenia 1966
- (38) José GARCIA HIDALGO Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693) Edición Madrid 1965.
- (39) Ibidem catálogo general nº 52 y 53 pág. 91
- (40) Ibidem nº 54 pág. 92
- (41) Ibidem nº 55 y 56 pág. 92
- (42) J. URREA FERNANDEZ El pintor José García Hidalgo "A.E.A." 1975 pág. 97-117  
- Más obras de pintores menores madrileños: José García Hidalgo "B.S.E.A.A." 1976 pág. 489-494
- (43) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas... "B.R.A.H." 1947 pág. 390
- (44) M.S. SORIA La Venus, los Borrachos y la Coronación de Velázquez "A.E.A." 1953 pág. 275
- (45) Véase Stephan POGLAYEN-NEUWALL Titian's pictures of the Toilet of Venus and their copies "Art Bulletin" 1934 pág. 358-384
- (46) Véase Guy de Tervarent Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600 Genève 1958 col. 271-275  
Heinrich SCHWARZ The mirror in Art "The Art Quarterly" 1952 nº 2 pág. 97-118
- (47) Soria ob. cit. 1953 pág. 272
- (48) Sánchez Cantón ob. cit. 1942 nº 559
- (49) Charles de TOLNAY La "Venus au miroir" de Velázquez "Varia Velazqueña" 1960 pág. 340
- (50) Soria ob. cit. 1953 pág. 277
- (51) A. de BERUETE La Venus del espejo "Cultura Española" 1906 I pág. 155-166, en este trabajo da un resumen de todo ello.

- (52) José M. PITA ANDRADE Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio "A.E.A." 1952 pág. 227
- (53) Véase lo tratado sobre Heliche más arriba pág. 179ss.
- (54) Palomino ob. cit. pág. 925-926
- (55) Pita ob. cit. 1952
- (56) López-Rey ob. cit. n.º 64 pág. 78, 143-144.
- (57) Neil MACLAREN National Gallery Catalogues. The Spanish School London 1952 pág. 77. Recuérdese que el marqués del Carpio fue virrey de Nápoles de 1683 a 1687, años que corresponden a la estancia del cuadro de Velázquez en Nápoles. (Alfonso E. Pérez Sánchez Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio "A.E.A." 1960 pág. 293-295. Véase también más arriba pág. 179ss.
- (58) Soria ob. cit. 1953 pág. 273
- (59) F.J. SANCHEZ CANTON La Venus del espejo "A.E.A." 1960 pág. 147
- (60) En el alcázar, en las llamadas bóvedas de Tiziano había dos Venus del espejo de Tiziano. Yves Bottineau L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 "Bulletin Hispanique" 1958 n.º 874 y 876.
- (61) Tolnay ob. cit. 1960 pág. 341
- (62) Diego ANGULO INIGUEZ Velázquez. Como compuso sus principales cuadros Sevilla 1947
- (63) Recuérdese también que Tormo dio como modelo de la Venus de Velázquez un personaje real: la comica Damiana amiga del marqués de Heliche, dato rechazado por Sánchez Cantón (ob. cit. 1960 p. 149).
- (64) Viñaza ob. cit. III pág. 56
- (65) Hand-list of the drawings in the Witt Collection London 1956 pág. 160. Spanish drawings from the Witt Collection London 1978 n.º 21 pág. 12
- (66) Handlist ob. cit. pág. 160 Spanish drawings ob. cit. n.º 44 pág. 23
- (67) Harold E. WETHEY S. de Herrera Barnuevo "Anales del Inst. Arte Amer. e Inv. Estéticas" 1958 pág. 21

- (68) J.E. VAREY y A.M. SALAZAR Calderón and the Royal Entry of 1649 "Hispanic Review" 1966 pág. 79
- (69) Handlist ob. cit. pág.159 Spanish...ob.cit.nº 18 p.11
- (70) Palomino ob. cit. pág. 672
- (71) Müller ob. cit. nº 118 pág. 257
- (72) August L. MAYER Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres "A.E." 1926 pág. 2-4  
Debe recordarse sin embargo que un pintor contemporáneo de Castillo, pero de ámbito artístico muy diferente, el alemán J. Potma, representó a Venus y Cupido de la misma forma que Castillo, según puede verse en el lienzo del museo de Munich a él atribuido (Bayerische Staatsgemälde Sammlungen inv. nº3509). Posiblemente la iconografía esté tomada de un grabado de Goltzius hecho hacia 1596 (Hendrik Goltzius 1558-1617 The Complete Engravings and Woodcuts. New York 1977 II nº 337 pág. 621).
- (73) Pérez Sánchez ob. cit. 1972 pág. 129-130
- (74) Ibidem pág. 129-130
- (75) El primero de ellos -citado anteriormente en la nota 72 a propósito de la imagen de Cupido y Venus con un corazón en la mano- muestra a Venus y Cupido en imagen de más de medio cuerpo y encerrada la composición en un óvalo también. El segundo, de 1596, muestra a Venus, también desnuda, y recostada, observando a Cupido que se acerca a pincharla con una de sus flechas, la composición está limitada igualmente por un marco oval (Hendrik ob.cit. II nº 337 pág. 621 y nº 329 pág. 604).
- (76) Sobre Vicente Salvador Gómez son muy pocas las noticias conservadas, puede verse al respecto el reciente estudio de Alfonso E. Pérez Sánchez Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida para el Prado. "Bol. Museo Prado" nº 2 marzo-agosto 1980 pág. 69-78.
- (77) García Hidalgo ob. cit. nº 57 y 58 pág. 92
- (78) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 pág. 96
- (79) Viñaza ob. cit. III pág. 56
- (80) Véase más arriba pág. 786

- (81) Véase más arriba pág. 775ss.
- (82) Véase más arriba pág. 787ss.
- (83) Véase la relación de obras dada por José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952
- (84) Juan Luis ALBORG Historia de la Literatura Española Epoca Barroca Madrid 1974 pág.304. Angel VALBUENA PRAT En torno a dos temas de Lope "Clavileño"1950:26-28
- (85) López-Rey ob. cit. nº 67 pág. 145
- (86) Bottineau ob. cit. pág. 44
- (87) Pita ob. cit. pág. 232
- (88) Pérez Sánchez Mostra ob. cit. pág. 116
- (89) Sobre José Moreno puede verse Saltillo ob. cit.1953 pág. 189 y D.A.I. José Moreno "A.E.A."1956 p.67-70
- (90) Juan A. GAYA NUÑO La pintura española fuera de España. Historia y catálogo Madrid 1958 pág.59 y 279 Craig McFadyen FELTON Jusepe de Ribera: A catalogue raisonné. University of Pittsburgh Ph.D.1971 pág.237-238 y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ y Nicola SPINOSA L'opera completa del Ribera Milano 1978 pág.109-110
- (91) Henry S. FRANCIS Jusepe de Ribera. The Death of Adonis "The Bulletin Cleveland Museum" 1966 pág.339-347
- (92) Felton ob. cit. pág. 238 y 414-415. Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit. pág. 138
- (93) Jeanne CHENAULT Ribera, Ovid and Marino: "Death of Adonis" "Paragone" 1971 nº 259 pág. 68-77
- (94) La iconografía que muestra el carro de Venus tirado por palomas viene de Apuleyo y fue recogida y divulgada por Ripa. La conveniencia de las palomas para el carro de Venus se explica "porque no hay tiempo del año en que no estén juntas" (Cesare RIPA Iconologia Roma 1603 pág. 51)
- (95) Poeta helenístico cuyo poema se imprimió varias veces en Italia desde finales del siglo XV y que ya fue citado por Dora y Erwin Panofsky como fuente literaria para la Muerte de Adonis pintada por Rosso en Fontainebleau (The iconography of the Galerie François I at Fontainebleau "G.B.A." 1958 II pág.142 y nota 71 pág. 172).
- (96) Esto último también aparece, según Chenault, en un poema griego tardío, posiblemente utilizado también por Ribera (ob.cit. pág. 72).
- (97) MARINO L'Adone Venetia s.a. pág. 461 (Dal Sarzina)
- (98) Chenault ob. cit. pág. 75
- (99) Marino ob. cit. pág. 450
- (100) Juan Manuel ROZAS Sobre Marino y España Madrid 1978 pág. 14 y ss.



- ( 101 ) Elizabeth du Gué TRAPIER Ribera New York 1952 p. 132
- ( 102 ) Francis ob. cit. p. 345
- ( 103 ) Pérez Sánchez y Spinoso ob. cit. p. 109
- ( 104 ) Dada la escasez de referencias sobre la procedencia de este cuadro, queremos recordar, a título meramente informativo, que Danvila, en 1888, citaba una Diana y Endimión de Ribera en la colección de D. José Madrazo (Reseña crítica de las obras de José Ribera, el Spagnoletto "Revista de España" 1888 vol. 120 p. 175) iconografía que no ha sido citada, antes ni después, por ningún estudioso de Ribera. Dada la similitud y frecuente confusión de la representación de Diana contemplando a Endimión dormido y la de Venus mirando a Adonis muerto, cabría pensar que el cuadro de la colección Madrazo, citado como Ribera, fuese en realidad una versión de Venus y Adonis. La colección de D. José Madrazo contaba con 696 cuadros y fue vendida en su mayor parte -según noticias del propio Danvila- al marqués de Salamanca, cuya famosa colección sufrió también dispersión a su tiempo. Aunque en los catálogos de ventas de la colección Salamanca no aparece ninguna obra de Ribera con la representación de Venus y Adonis (ni Diana y Endimión), reproducimos esta vieja noticia porque quizás cabría buscar en la antigua colección Madrazo, la procedencia de algunos cuadros de Ribera en el mercado europeo.
- ( 105 ) Joaquín EZQUERRA DEL BAYO El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente. Madrid 1929 p. 12
- ( 106 ) Palomino ob. cit. p. 926
- ( 107 ) Ezquerra ob. cit. p. 14
- ( 108 ) Fernando FUERTES DE VILLAVICENCIO Palacio de la Moncloa Madrid 1972 p. 35
- ( 109 ) Palomino ob. cit. p. 1123
- ( 110 ) Ibidem
- ( 111 ) Bottineau ob. cit. p. 324-325 nº 886

- (112) Trapier ob. cit. pág. 236
- (113) Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit. oág. 110
- (114) Carl JUSTI Velázquez y su siglo Madrid 1953  
pág. 333 nota
- (115) J. DOMINGUEZ BORDONA Noticias para la historia del Buen Retiro "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1933 pág. 83-90
- (116) Manuscrito 7797 de la Biblioteca Nacional de Madrid fol. 119 (a lápiz). Domínguez Bordona ob. cit. pág. 84
- (117) Ibidem Domínguez Bordona sin embargo no menciona la moldura del sátiro.  
El vendedor de los cuadros es un conocido coleccionista madrileño del siglo XVII, ya mencionado por Carducho en sus Diálogos de la Pintura (ob. cit. 1633 fol. 150). Aunque, como hemos dicho repetidamente, no existe una obra dedicada al coleccionismo español, sí es posible reunir noticias sueltas sobre los poseedores de pinturas en aquella época, y en lo que se refiere a Rodrigo de Tapia tenemos algunas muy interesantes. La afición a las artes de D. Rodrigo no se limitó a la pintura sino que es también conocido por su mecenazgo con Cervantes, quien le dedicó su Viaje del Parnaso cuando aún tenía D. Rodrigo 15 años. Este tema ha sido objeto de estudio por Saltillo (Dos mecenajes de Cervantes. El Duque de Béjar y Don Rodrigo de Tapia "B.R.A.H." 1952 pág. 7-61 t. CXXX). Sabemos por ello que Tapia fue a Italia en 1630, acompañando a la Infanta María, reina de Hungría; y como se recordará el séquito se detuvo bastante tiempo en Nápoles, con gran desesperación de su virrey el duque de Alcalá; es posible pues que en tonce tuviese Don Rodrigo ocasión de visitar personalmente el taller de Ribera y de encargar algunas de las obras vendidas más tarde al rey. Un segundo viaje a Italia fue realizado por Tapia en 1647, también formando parte del séquito oficial que había de acompañar desde Italia a España a Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV.  
Otra noticia marginal referente al afán coleccionista de Tapia es la que lo señala como comprador de una Madonna de Brughel, adquirida a Valguarnera en Madrid, en 1629 (Jane COSTELLO The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera "Journal of the Warburg" 1950 pág. 272

- (118) Por otra parte, la misma nota de gastos continúa: "9.250 a Diego Ponze, ballestero de S.M. por ocho países de diversas cosas. Y los 13.200 restantes se pagaron a la marquesa de Charela por el precio de quatro quadros, los dos dellos de las Furias y los otros de la fábula de Adonis", sin que por ello se piense igualmente que se refiere a nuevos cuadros de Ribera.
- (119) Trapier ob. cit. pág. 236
- (120) Ibidem nota 173
- (121) Duque de BERWICK Y DE ALBA Discurso del excmo. Sr. duque de Berwick y de Alba individuo de número de la Academia de la Historia... Madrid 1924 pág. 91
- (122) Alfonso PEREZ SANCHEZ Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653) "B.R.A.H." 1977 pág. 417 y 427.
- (123) Ibidem pág. 451
- (124) Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit. pág. 110
- (125) Trapier ob. cit. pág. 236
- (126) Felton ob.cit. pág. 415. Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit. pág. 110
- (127) Janine FAYARD Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746) Genève 1979. La utilidad de esta obra en lo que a la pintura del siglo XVII se refiere, ha sido ya mencionado más arriba pág. 195 n.2
- (128) Fayard ob. cit. pág. 416. Don Francisco de Zapata era hermano de Diego Zapata, nombrado Consejero de Castilla en 1673, después de la muerte de su hermano Francisco, y de Antonio Zapata, conde de Barajas; otro miembro de la familia Zapata, el cardenal Zapata, hijo del conde de Barajas, había sido virrey en Nápoles en los años 1620 y 1621.
- (129) Respecto a la observación de Chenault sobre la semejanza del tema de Adonis con la Piedad cristiana, obsérvese como en este cuadro, la figura de Venus, aislada, es semejante a la de algunas Inmaculadas.

- (130) Las únicas noticias sobre Cotto pueden verse en A. MENDEZ CASAL Pedro Cotto. Pintor mallorquín del siglo XVII "Rev. Esp. de Arte" 1935 pág. 260 y 1936 pág. 49. Diego Angulo cita también al padre de Cotto y a uno de sus hijos como pintores (Pintura del siglo XVII Madrid 1971 pág. 338-339). Santiago SEBASTIAN lo menciona también en el capítulo de "Arte" de la obra Baleares (Madrid 1974 pág. 264)
- (131) Méndez Casal ob. cit. 1935 pág. 260
- (132) Viñaza ob. cit. III pág. 55
- (133) Pérez Sánchez Catálogo ob. cit. 1972 pág. 42  
Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Madrid 1600-1650  
London 1977 nº 89 pág. 24
- (134) Wetthey lo cita como Muerte de Meleagro y lo considera flamenco del siglo XVII (ob. cit. 1952 pág. 233-234). De la misma mano hay otro dibujo, también en el Museo Británico, con la historia de Atalanta y Meleagro que veremos más adelante.
- (135) Por ejemplo, el cuadro de F. Wouters, seguidor de Rubens, en el museo de Copenhague (nº 175), en el que puede verse claramente el carro de Venus tirado por cisnes.
- (136) Pérez Sánchez Catálogo 1972 ob. cit. pág. 163
- (137) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 pág. 260. Se cita el dibujo como Diana cazadora.
- (138) Véase más arriba pág. 733ss.
- (139) Es curioso comprobar como el tema de Venus y especialmente el de Venus y Adonis, era frecuente en las colecciones de la nobleza castellana, aunque no se tratase de obras españolas. Recordamos, a manera de ejemplo, dos colecciones: la del Duque de Lerma y la del Almirante de Castilla, conocidas ambas como dos de las más ricas del siglo XVII. El duque de Lerma paga, en 1602-3, a Bartolomé Carducho, 1448 reales por varias pinturas y entre ellas, aparecen dos Venus y Adonis y una de "

Venus con un espejo, a pesar de que la mitología escaseaba en su colección (Cristóbal PEREZ PASTOR Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas "Memorias de la Real Academia Española" XI pág. 103). Enríquez de Cabrera, el último Almirante de Castilla, poseía en 1647 una valiosísima colección de pinturas, cuyo inventario y tasación ha sido publicado por Fernández Duro; en la relación de sus bienes aparecen 938 pinturas, de las cuales 57 son mitológicas y de ellas el grupo más numeroso corresponde a Venus con 11 ejemplares (Fernández Duro El último Almirante de Castilla Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera "Memorias de la Real Academia de la Historia" XII pág. 382ss.)

- (140) Pueden verse los repertorios de Salomón REINACH Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance "Révue Archéologique" 1915 I pág. 94-171 y A. PIGLER Barockthemen Budapest 1974
- (141) Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas... Lyon 1549 edición facsímil Madrid 1975 pág. 218. Aunque sería preciso profundizar mucho más en el estudio iconográfico de la muerte de Adonis, es posible que el arte español recogiera un significado que esta imagen tenía ya en la Antigüedad. Así por ejemplo, es sabido que la resurrección periódica de Adonis, solicitada y conseguida por Venus, simbolizaba los ciclos de la naturaleza, celebrando con la resurrección de Adonis la germinación y maduración de los frutos. A este respecto es preciso recordar que precisamente tres de los cuadros de Adonis y Venus pagados en 1634 a Don Rodrigo de Tapia y la marquesa de Charela, lo fueron como gastos hechos para las fiestas de San Juan y San Pedro (Domínguez Bordoná ob. cit. pág. 84) por lo que quizás cabría preguntarse si se usarían en estas fiestas, relacionando el significado del regreso de Adonis en la fábula clásica y la celebración popular de la noche más corta del año, en la fiesta de San Juan.

B A C O

Entre los hijos de Zeus y las mortales ninguno tuvo mejor destino que Baco, hijo de Semele, y él mismo dios.

Baco es conocido principalmente como dios del vino, difusor del cultivo de la vid, portador de alegría y fundador de las fiestas más célebres de la antigüedad, llamadas bacanales en su honor.

La personalidad de Baco en el mundo clásico tiene dos aspectos que pueden parecer contradictorios. Es, por un lado, un dios civilizador que se reparte con Ceres el papel de enseñar a los hombres el cultivo de las tierras y que actúa como educador, moderando las costumbres bárbaras de los hombres; por otro, es el dios fundador de las fiestas establecidas para dar libre expansión a los instintos, dejando aparte la racionalidad y fomentando el placer.

De su historia se destacan pocas aventuras singulares -casi exclusivamente su amor por Ariadna, no representado en el arte español- y la iconografía recoge sobre todo escenas de su presencia entre los hombres y del cortejo de sátiros, ninfas y bacantes que lo acompañan en las fiestas. Otras veces su presencia es debida a la alegoría del Otoño que él re-

presenta.

En el arte español la figura de Baco aparece con entidad propia precisamente en el siglo XVII.

De obras que pudiéramos considerar antecedentes en el siglo XVI, sólo conservamos la pintura de la sala de las Vidrieras, de la Casa de Pilatos de Sevilla, en que aparece Baco como figura secundaria en el cortejo de Pomona, dentro de la alegoría del Otoño, representada en una de las paredes de la sala, desgraciadamente muy deteriorada ( 1 ), y un dibujo de Pablo Esquerts -el pintor traído a Zaragoza desde Venecia por el duque de Villahermosa y que se estableció definitivamente en España- en que aparece la figura de Baco joven, vestido de pámpanos, con la copa en la mano y sentado sobre una cuba, mientras a su lado un sátiro le ofrece uvas, y un niño orina ( 2 ). El dibujo, que alude claramente a la relación del dios con el vino y sus efectos, parece corresponder al esbozo de una escultura para colocar en un nicho. El motivo, como se ha señalado ya, proviene del manierismo italiano ( 3 ) y fue aprovechado por Esquerts de la misma manera a como lo sería más tarde por sus compatriotas flamencos del siglo XVII.

A pesar de ser éstos los únicos ejemplos conservados de obras españolas del XVI, con la imagen de Baco, el dios poseía en España una tradición his

tórica señalada precisamente en el siglo XVI.

Como ya hemos visto a propósito de Hércules, los libros de historia del siglo XVI divulgaron una serie de leyendas, en las que algunos personajes mitológicos aparecían como iniciadores de la historia de España; entre ellos figuraba Dioniso o Baco, mencionado en los principales textos de historia del siglo XVI.

Así, habla de él, por ejemplo, Beuter: "En tiempo de Romo... vino Dionysio llamado Yacco o Baco hijo de Júpiter y de Semeles y llamado también Liber" ( 4 ).

También Medina, siguiendo a Nebrija, lo hace fundador de algunas ciudades españolas "pues en tiempo del Rey Romo vino a España Dionisio llamado Baco hijo de Júpiter y de una dueña llamada Semele. Este Dionisio segun dize el Egregio maestro Antonio de Nebrixa fundo a Nebrixa y otros pueblos" ( 5 ).

Otros historiadores, sin embargo, distinguen el Baco fundador de ciudades, del dios inventor del vino, que nunca estuvo en España "Los mesmos autores griegos hazen memoria de muchos hombres señalados llamados deste nonbre Dionisio: entre los quales fue vno Baco que también vino despues en España" ( 6 ) "Hay otro Dionisio hijo de Deucalión y Pirra que enseñó a los hombres a plantar higueras y sacar vino de las uvas porque dijeron fue el inventor de lo referente al vino y le hizieron templo como a dios



adornado con pámpanos... mas aquel Dionisio nunca passó en España" ( 7 ). Esta última distinción es sin duda la causante de no encontrar en el arte español iconografía del Baco clásico, como personaje real de la historia de España, con una sola excepción, <sup>conocida</sup> en el siglo XVII, que veremos más adelante.

En el siglo XVII además de las representaciones del dios que vamos a ver seguidamente, existen otras varias de los personajes que forman su cortejo habitual, a los que aludiremos en otro lugar de este trabajo.

La imagen del niño Baco, como figura aislada, fue representada por Carreño en uno de sus lienzos (Prado 2800), sin embargo en esta ocasión el interés no era por el personaje mitológico, sino por el modelo humano.

Como es sabido, la pintura se hizo como retrato de Eugenia Martínez Vallejo, una niña natural de Bárcenas, en Burgos, traída a la Corte para ser mostrada en público y admirada como fenómeno natural, por su gigantismo y grosura, pues la niña, como se indica en los documentos de la época, pesaba cinco arrobas a los seis años ( 8 ).

Esta clase de exhibiciones eran frecuentes en el siglo XVII y al interés por este tipo de anomalías físicas se deben otras obras famosas, como el Niño cojo y la Mujer barbuda de Ribera, por ejemplo.

La niña, apodada "la Monstrua" fue retratada

por Carreño, vestida (Prado 646] y desnuda. (Prado 2800] .

Al parecer, los rasgos coincidentes de la niña con los que se tenían como característicos del dios del vino, se aprovecharon para representarla como Baco, añadiéndole los atributos del dios -pámpanos y uvas-, dándose la circunstancia de que esta imagen disminuyó en cierta medida el carácter monstruoso, que queda más patente en el cuadro en que aparece vestida ( 9 ). Este cuadro de Carreño tiene además el interés de ser el único ejemplo conocido de retrato mitológico, que se hizo en la pintura española del XVII y de hacerlo precisamente -tanto por la persona elegida para el retrato, como por la figura mitológica- con un carácter desenfadado, totalmente opuesto a la exaltación barroca del poder, que es la característica común a este tipo de retratos.

Los retratos de Eugenia Martínez debieron ser encargo real puesto que fueron hechos en 1680 y constan ya en el inventario del alcázar de 1694. Del éxito y la difusión que tuvo la imagen de Carreño da buena cuenta Palomino: "hizo [Carreño] muchos y excelentes retratos, ... y el de la Monstrua, que trajeron por el año de 80, que por ser grosísima, y pequeña, hizo de ella un dios Baco, de que se sacaron muchas copias, que él retocó." (10 )

La imagen de Baco como dios adulto, solo, o formando escenas, se encuentra a lo largo de todo el siglo.

La figura aislada de Baco fue pintada por Juan de Solís, en el Buen Retiro. El pago se efectúa en 1638, se le entregan 1038 reales por "quatro payeses y una figura de Baco... que pinto en la ermita de la magdalena", la obra se perdió con la ermita, naturalmente. La imagen del dios pagano en una ermita del Retiro no deja de chocar, lógicamente, y Azcárate -que dio a conocer la noticia del pago- piensa que se confundió la figura de Magdalena semidesnuda en el desierto, con la de Baco (11); no obstante, es preciso recordar que también se representaron personajes mitológicos en otras ermitas del Retiro, así por ejemplo, el Narciso pintado por Mitelli y Colonna en la de San Pablo (12). Estas imágenes, representadas en un edificio religioso, se explican perfectamente por la estructura de las ermitas que, al disponer de distintas salas, permitían el uso de pintura profana en la pieza que servía de antesala a la propia capilla y que era empleada para usos más profanos.

Del pintor Juan de Solís, autor del Baco, poseemos pocas noticias, aunque su nombre aparece también como autor de pinturas decorativas para fiestas del Retiro y sabemos que tenía el título de Pintor de la Reina (13).

También aparece Baco, como personaje aislado, en un dibujo de Conchillos del Museo del Prado (F.D.1946) (14), que representa a Baco sentado con la copa en la mano izquierda.

Por Palomino sabemos que Conchillos destacó mucho en el dibujo y gustaba de hacer figuras sueltas que guardaba para cuando necesitaba hacer una invención (15). A uno de estos estudios debe pertenecer el dibujo de Baco del Prado.

Sabemos igualmente que la imagen de Baco aislada, apareció en los monumentos efímeros hechos para las entradas reales en la Corte. En la de Mariana de Austria, por ejemplo, se representó una figura de Baco "entre emparrados echando vino", en el aparato levantado por el gremio de boteros (16) y donde, naturalmente, estaba más que justificada la imagen del dios del vino.

De la infancia de Baco hay algunos episodios representados en pinturas españolas. El dios fue entregado por Zeus o Mercurio a las ninfas, y educado en los bosques, donde plantó las primeras vides y estableció las primeras bacanales con sátiros y ninfas; la vigilancia del pequeño corrió a cargo de Sileno, un viejo sátiro, figura también popular en el cortejo de Baco, en donde aparece siempre montado en su no menos célebre asno.

A esta etapa infantil pertenecen las primeras obras del siglo XVII que vamos a examinar.

Una de ellas representa al niño Baco sentado en un claro del bosque, rodeado de geniecillos que le ofrecen racimos de uvas, iniciándose así el pequeño en el conocimiento del vino. La obra, perteneciente a la duquesa viuda de Andría, de Madrid, está firmada por Antolínez (17).

Compañero de este cuadro, y firmado también por Antolínez -esta vez con indicación de la fecha, 1667- es el de la colección López-Robert, cuya existencia fue dada a conocer por Angulo (18) y cuya localización actual y estudio ha sido efectuado recientemente por Buendía (19).

Si el primer lienzo mostraba la educación de Baco en lo referente al vino, este segundo muestra la educación de Baco en lo referente al amor. En efecto, el lienzo de la colección López-Robert representa, según Buendía, cinco amorcillos con diferentes símbolos del amor, uno con un dardo "símbolo del amor carnal y del deseo", otro con una red "para pescar incautos" y un tercero aparece subido a un árbol, iniciando el vuelo para significar "la inestabilidad que el amor da a los hombres" (20). Así pues, las dos obras tienen una continuidad, mostrando dos elementos importantes en la educación del pequeño Baco: el vino y el amor, y ofreciéndonos Antolínez a través de estos motivos, dos hermosos cuadros mitológicos de figuras infantiles.

Este género de escenas con juegos de Baco niño, o bacanales infantiles, tuvo gran éxito durante el siglo XVII. El modelo arranca de la Bacanal y la Ofrenda a Venus de Tiziano, hoy en el museo del Prado (nº 418 y 419), aunque, con respecto a éste último se suprimieron generalmente las alas de los amorcillos, con lo que la escena se convirtió en una de juegos infantiles simplemente, o en bacanales de niños, cuando estaban relacionadas con el vino.

Las dos obras de Tiziano fueron realizadas inicialmente para el duque de Ferrara y pasaron a España en 1637, en que las trajo el conde de Monterrey (21).

La influencia de estas obras de Tiziano en la pintura del XVII fue enorme. Rubens copió las dos obras, seguramente en Roma, hacia 1607-1608, aunque las rehizo en 1630-35 (22). Poussin se inspiró en ellas para sus bacanales infantiles de 1626, grabadas por Rochetta (23); y en 1636 Podestá grabó a su vez, los originales de Tiziano con lo que las obras se divulgaron por toda Europa.

Las copias de Tiziano hechas por Rubens (actualmente en el Museo Nacional de Estocolmo), interpretadas con una cierta libertad, pasaron también a Felipe IV quien las adquirió a la muerte del pintor y quedaron en la colección real hasta la guerra de la Independencia (24).

Tanto los originales de Tiziano como las copias de Rubens, aparecen citadas en los inventarios reales como Bacanarios de niños, y las obras de ambos artistas fueron estudiadas y copiadas por pintores españoles a lo largo de todo el XVII.

Así por ejemplo, en la famosa "Casa-Puerta" de Madrid se cita "una pintura grande de unos Bacanarios copia del Ticiano" tasada por Pedro Ruiz González en 800 reales, sin mencionar el nombre del copista (25).

Claudio Coello también se interesó por el tema y copió la obra de Rubens. A su muerte, el inventario de sus bienes registra unos "niños del Bacanario copia de Rubens" valorados en treinta reales (26).

La influencia de Tiziano está también patente en las pinturas de Antolínez con escenas infantiles de Baco, que hemos examinado anteriormente, y puede verse igualmente en dos dibujos que examinamos a continuación.

..

Las dos obras son dos piezas semejantes, hechas por la misma mano y de estrecha relación en su tema. Iconográficamente sin embargo, presentan algunos problemas.

El primer dibujo representa una serie de niños que juegan, se pelean o se abrazan, mientras en el centro, un grupo de pequeños observa como uno de ellos orina. En el cielo, sin embargo, aparece una figura femenina lamentablemente cortada por la parte superior con un niño abrazado a ella.

La segunda hoja ofrece una imagen muy similar de juegos infantiles, pero muestra claramente como algunos de los niños miran hacia el cielo, como esperando algo de los mismos personajes -mujer y niño- que aparecían en el dibujo anterior.

Naturalmente los personajes representados en el cielo pueden hacer pensar inmediatamente en Venus y Cupido observando las escenas infantiles ( 27 ) sin embargo, el carácter casi monstruoso del desnudo femenino, nada apropiado para la figura de Venus, y la actitud del niño y la mujer, tampoco usuales en la representación de Venus y Cupido, hacen pensar en otro tipo de historia no relacionada con la diosa del amor, pero que, de momento, no nos es posible interpretar.. Por ello y dada la similitud del tema con las bacanales infantiles, incluimos estas dos obras en el capítulo de Baco.

Los dibujos pertenecen a una colección particu-

lar de Barcelona y están atribuidos de antiguo a Esteban de Rueda, cuyo nombre figura en la parte inferior de ambos dibujos. De este pintor granadino de la segundamitad del siglo, es tan poco lo que sabemos (sólo existe una obra suya firmada en el museo de Bellas Artes de Granada), que es difícil el apoyar o rechazar la atribución, hecha tal vez con noticias relacionadas con su procedencia. En cualquier caso, es fácil que el autor tuviera presente las obras de Tiziano y Poussin, muy divulgadas ya en aquella época por el grabado.

El dios Baco en edad adulta, pero acompañado de Cupidillos, se representa en un lienzo de la Academia de San Fernando de Madrid ( 28 ) perteneciente a los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII. El dios, coronado de pámpanos, está echado en el suelo y levanta una copa de vino con la mano izquierda. La actitud del personaje es la tradicional en la representación de Baco como homenaje al vino, elemento primordial de las bacanales.

El autor de la pintura es desconocido pero puede apreciarse en ella -a pesar del mal estado de conservación- algunas incorrecciones en la representación de la figura humana y una ejecución del paisaje y la naturaleza que nos hablan de un pintor más bien mediocre.

Baco aparece en ocasiones acompañado también por la diosa Venus, ya que, como hemos visto, a ambas divinidades se atribuya la paternidad de Priapo.

"



La imagen de Baco y Venus fue representada por Guillermo Mesquida en dos lienzos que se conocen solo por noticias del propio autor ( 29 ).

Una iconografía muy interesante, y muy rara en el arte español, es la que presenta a Baco como personaje real de la historia de España.

Ya hemos visto al comienzo del capítulo, como los historiadores del siglo XVI mencionaban a Baco entre los antecedentes históricos españoles, distinguiéndolo, sin embargo, del Baco inventor del vino.

Esta tradición literaria no interesó a los artistas del siglo XVI y sólo una vez aparece reflejada en la pintura del XVII.

El ejemplo conservado es un dibujo de Ricci (Barcia 460) correspondiente a una de las pinturas que se hicieron en el arco de Santa María, levantado para la entrada en Madrid de Mariana de Austria, en 1649. En él se representa el homenaje de Colón al Rey Católico a su regreso de América, y detrás del descubridor aparecen Hércules y Baco, como personajes históricos colaboradores también de la grandeza de España en épocas pasadas y descubridores de parte de sus tierras. El dibujo ya ha sido estudiado detalladamente en el capítulo de Hércules ( 30 ).

Pasamos ahora a la iconografía más rica y más característica del dios clásico.

Entre todas las representaciones de Baco, aque-

llas que tuvieron más éxito fueron las que mostraban el aspecto más popular del dios: su relación con el vino, por lo que era conocido y distinguido entre todos los dioses del mundo antiguo.

Estas representaciones eran principalmente de dos tipos: bien en reuniones donde el dios participaba como difusor del uso del vino, bien grandes fiestas animadas ya por los efectos del alcohol y donde el papel de Baco era secundario o nulo.

La primera obra que vamos a examinar está relacionada con el primer aspecto y se trata del cuadro de Velázquez, El Triunfo de Baco (Prado 1170) ( 31 ) más popularmente conocido como Los Borrachos, nombre moderno en relación con la historia del lienzo.

El cuadro fue pagado a Velázquez en 1629 como obra terminada con anterioridad: "A Diego Velazquez pintor, cargo de cuatrocientos ducados de plata. Los trescientos a cuenta de sus obras y los ciento por la de una pintura de Baco que hizo para servicio de S. Mgd." ( 32 ). Debió hacerse por tanto en 1628 año en que Rubens visitaba la Corte de Madrid.

La pintura representa a Baco en el centro de la composición, sentado sobre un tonel y coronando de yedra a un personaje arrodillado ante él, a su izquierda hay otros cinco personajes más y a la derecha dos, ya coronados, uno sentado en el suelo y otro detrás del dios y con una copa de cristal fino en la mano.

"

El carácter sumamente realista de los hombres que están junto a Baco y la visión tan poco idealizada de la obra en general, ha hecho que finalmente recibiese el nombre de Los Borrachos y que la interpretación de su tema haya sido, y sea, muy variada.

Antes de ver las distintas opiniones modernas, creemos conveniente revisar los nombres que la pintura recibió en el momento de su creación y los que recibió poco después.

El inventario del palacio de Madrid de 1636, es decir, poco después de terminada la pintura y vi viendo el autor, la cita como: "Baco sentado sobre una pipa coronando a un borracho y a otras figuras que lo acompañan de rodillas y otras detras con una taça en la mano y otra que se va a quitar o poner el sombrero, es de mano de D<sup>e</sup> Belazquez". En 1686 se la menciona como "una Istoria de Baco coronando a sus cofrades de mano de Diego Velazquez" y exactamente igual en 1700. En 1734 se dice "Triunfo del dios Baco" y en 1794 y 1814 "Coronación de Baco".

En el siglo XVIII Mengs, en su carta a Ponz, habla del cuadro "del fingido Baco que corona a algunos borrachos" ( 33 ) y a partir de aquí el cuadro de Velázquez se ha visto como representación de una escena de borrachos, resaltando una vez más el tópico del realismo a ultranza de Velázquez.

También se ha querido ver un paralelismo entre la pintura de Velázquez y las fábulas burlescas de

la literatura española del siglo XVII.

El Baco de Velázquez -la primera mitología hecha por el pintor y por tanto la más cercana a la etapa sevillana del tenebrismo y escenas de género- ha servido, mejor que ninguna otra, como ya hemos dicho a propósito de la Fragua de Vulcano, para apoyar esta opinión.

Tal es la opinión sustentada por ejemplo, por Camón, quien ve la figura de Baco como indigna y por tanto no mitológica, por lo que el cuadro, según él, representa en realidad a "bufones de palacio que se emborrachaban" ( 34 ).

También Salas participa de esta opinión. Para él, el cuadro de Baco de Velázquez "sigue la crítica de los dioses de la gentilidad que fue lugar común de nuestros escritores. En lugar de ser idealizados, son envilecidos... Velázquez pintó al dios como a un patán, sentado al borde de un campo, teniendo por compañero a un grupo de "pícaros" a los que el vino alegra y hace reír bobamente"... "[son] representaciones burlescas de personajes o dioses del paganismo que aparecen en ellas como gente de baja condición" ( 35 ).

No obstante, una apreciación distinta de la obra de Velázquez ha hecho variar el enfoque de la pintura hacia lo que nosotros consideramos más de acuerdo con su intención primera.

Cruzada Villaamil observó, en 1869, que Velázquez pintó al dios Baco igual que se pintaba a San Diego en la escena de un milagro "pintando al Santo más limpio, más guapo y más luminoso que los demás personajes" ( 36 ). Borelius, mucho más tarde, llamó la atención sobre la correspondencia entre los Borrachos y la Adoración de los Reyes, obra de juventud de Velázquez, algunos de cuyos personajes son idénticos en la pintura religiosa y en la mitológica ( 37 ). Angulo, siguiendo esta línea, señaló, algo después, como Velázquez empleaba efectivamente los mismos modelos y actitudes de la fábula para los personajes religiosos ( 38 ), sin que pueda suponerse por ello que su actitud hacia la religión fuese burlesca.

Ciertamente este cuadro de Velázquez es el que representa la fábula con personajes menos idealizados y esto se explica en parte -dejando de lado la cuestión de estilo en esta primera etapa suya, nada despreciable- por el tema representado.

Baco era, como hemos visto, el dios más popular, esto es, el más cercano al pueblo, que conocía su relación con el vino y gustaba de sentir sobre sí los efectos placenteros del don de Baco ( 39 ). Era pues el personaje más familiar de la mitología y por tanto, el menos indicado para una representación idealizada y distante, sobre todo si la escena elegida era la del intercambio de vino entre el dios y sus adictos.

Este fue precisamente el momento que Velázquez eligió para su pintura y lo que explica el aspecto realista de la misma. En cualquier caso, si observamos atentamente la pintura, vemos que hay dos clases de realidad representadas: una, más noble e ideal, correspondiente a las dos figuras de Baco y su compañero -generalmente un sátiro cosa que aquí no puede comprobarse- ambos semidesnudos y coronados de pámpanos y yedra, y en actitudes más cercanas al mundo clásico, y otra, más cotidiana y concreta: unos hombres -campesinos y un soldado- que se acercan contentos al dios del vino y que muestran en sus rostros los efectos del mosto. Es decir, algo así como la visita de un dios legendario a unos hombres concretos.

La visita del dios Baco a la tierra había sido ya representada en obras conocidas del siglo XVI.

En la villa Maser, de Treviso, decorada por Veronés en 1561, una de las salas está dedicada a Baco y en el fresco central del techo se representa al dios desvelando a los hombres los misterios del vino, según "una concepción pagana de la vida que exaltaba el vino y el amor" ( 40 ).

También en el siglo XVI hizo Goltzius un dibujo de Baco enseñando el uso del vino a los hombres, el cual, grabado por Saenredam muestra una imagen próxima -en idea, no en forma- a la de Velázquez, por lo que se la ha citado como modelo del pintor sevillano ( 41 ).

Baco y las bacanales son tema frecuente en la

"

pintura de los Países Bajos pero, como señala Tolnay, allí, como en las obras de Tiziano y Carracci, el tema es la orgía dionisiaca, mientras que a Velázquez parece interesarle más bien las "dionisiacas menores" de la Antigüedad, es decir, las fiestas de recogida de la uva a las que tenía acceso todo el pueblo [42].

El tema de Baco no es muy frecuente en la literatura española ( 43 ) ni en el teatro, por lo que no es fácil pensar que algún texto contemporáneo pueda aclarar perfectamente la iconografía del cuadro de Velázquez.

El poeta Arguijo, sevillano y participante en las reuniones de Pacheco cuando Velázquez era su aprendiz, tiene un soneto dedicado a Baco y que hace referencia al papel del dios en la vida del hombre, soneto que bien pudo conocer Velázquez:

"A tí, de alegres vides coronado,  
Baco, gran padre domador de Oriente,  
He de cantar; a tí, que blandamente  
Tiemplas la fuerza del mayor cuidado;  
Ora castigues a Licurgo airado,  
O a Penteo en tus aras insolente,  
Ora te mire la festiva gente  
En sus convites dulce y regalado... ( 44 )

Precisamente esta "festiva gente", agrupada en torno al personaje que les trae la alegría puede ser el tema del cuadro de Velázquez.

Baco ha enseñado a los hombres el uso del vino

y éstos, con el mosto aún en sus manos(45) y alegres por sus efectos, esperan recibir el distintivo de la pertenencia al festivo cortejo de Baco.

La imagen desde luego, está lejos de las bacanales clásicas puesto que no es ese su tema, pero como puede observarse en toda la obra de Velázquez, hay aquí también un tono de calor humano patente en la ilusión que las pobres gentes -soldado y campesinos- muestran por olvidar su condición con el regalo de aquel extraño personaje.

El lienzo de Velázquez debió alcanzar éxito notable en su tiempo, pues se conservan bastantes copias contemporáneas, por ejemplo, la del museo de Nápoles ( 46 ), realizada al temple y la más próxima al original, lo que ha hecho que se la considere incluso como tal ( 47 ).

Todavía hoy salen al mercado con cierta frecuencia obras derivadas de los Borrachos de Velázquez ( 48 ) y existen en colecciones privadas, copias sueltas de algunas de sus figuras, estudiadas algunas de ellas por Mayer ( 49 ).

Otra visita de Baco a los hombres, de muy distinto carácter, figuraba también en el palacio de los Austrias, de mano de un pintor español. Nos referimos a la Teoxenia de Ribera, obra casi destruída en el incendio del alcázar madrileño y de la que solo se conservan algunos fragmentos.



El cuadro de Ribera aparece -como se sabe y se cita después de la publicación de Bottineau- en el inventario del alcázar de Madrid de 1686, en la pieza "donde Su Magd. cenaba" y donde estaba también el Triunfo de Baco de Maximo Stanzione (Prado 259); "otro quadro del mismo tamaño [Cuatro varas de largo y dos y media de ancho] de vna fabula de Baco de mano de Joseph de Rivera" ( 50 ). No obstante, el lienzo estaba ya registrado en el inventario de 1666: "otro del mismo tamaño con marco negro de una fabula de Baco de mano de Jusepe Ribera 500 ds. de plata". El cuadro continuó en el mismo lugar hasta el incendio del alcázar, y en el inventario de 1734, en el que se registran las obras salvadas del fuego, aparece "otra de dos varas y un tercio de alto y cuatro de ancho. Triunfo de Baco sumamente maltratado, original de Ribera".

Los daños sufridos por la pintura debieron ser irreparables y de ella se separaron los fragmentos en mejor estado de conservación, que se mencionan ya como obras independientes, en el inventario del Buen Retiro de 1772. Así, en el cuarto del Príncipe, se cita "media figura de mujer con la mano puesta en la barba que fue preservada de un quadro perdido de la historia de Baco del Españolito tres cuartas de alto dos tercios de ancho". En la pieza del Perro: "Dos cabezas iguales una de Baco y otra de un venerable una con laurel y otra de hiedra retazos que se pudieron conservar de un quadro perdido del Espa

Moletto del Triunfo de Baco de media vara en quadro poco mas o menos". En el despacho del rey hay un cuadro que representa "sobre una mesa y un paño blanco tres cabezas muertas pedazo de un quadro del Españolito del Triunfo de Baco que se aprovechó con otros del perdido".

La imagen completa que Ribera ofreció en tal pintura y la correspondencia de los fragmentos citados con el conjunto del lienzo, la conocemos hoy gracias a una copia que se conservó en Nápoles hasta 1880 y que pasó después a Francia, copia que dio a conocer Mayer en 1927, como obra de Jordán ( 51 ).

Por ella sabemos que el primer fragmento citado en 1772, en el cuarto del Príncipe, -media figura de mujer- corresponde a la mujer recostada en la parte izquierda del lienzo (actualmente en el Prado nº 1122). Las dos cabezas de Baco y un venerable corresponden, una, a la figura del dios en el centro de la composición (fragmento del Prado nº 1123) y otra debe ser la del Sileno que aparece detrás del dios en primer plano -aunque ninguna de las dos está coronada de laurel- y que se corresponde también con el fragmento conservado actualmente en la colección de Pittsburgh ( 52 ). En cuanto al último fragmento citado en palacio en 1772 -tres cabezas muertas sobre un paño- corresponde a la parte inferior izquierda del cuadro y su paradero actual nos es desconocido ( 53 ).

Al margen de estos fragmentos mencionados en los inventarios reales, se conserva también en una colección particular, un pequeño lienzo con una cabe

za femenina (?) coronada de laurel que fue dada a conocer por Mayer ( 54 ) como fragmento del cuadro de Baco de Ribera, aunque su correspondencia con las figuras de la copia conocida es bastante problemática y tampoco aparece como resto del original conservado en palacio, según hemos visto más arriba ( 55 ).

La imagen completa que nos ofrece la copia muestra el momento en que Baco, como venerable anciano, acompañado de bacantes, se presenta ante una pareja reclinada en un triclinio y que tiene a sus pies un bato donde están colocadas, sobre un paño, tres cabezas de hombre, separadas del cuerpo.

Ribera se inspiró para la composición en un relieve helenístico del que se conocen numerosas réplicas en distintos museos europeos ( 56 ), aunque quizás la pieza más famosa sea la del museo de Nápoles procedente de Roma donde se encontraba en el siglo XVII y que es por ello citada como la fuente directa de inspiración para Ribera.

No obstante hay otra réplica de este mismo relieve que perteneció al duque de Alcalá -virrey de Nápoles de 1629 a 1633- que fue traída de Italia a España por su tío-abuelo D. Perafán de Ribera, y que cita Ponz, como obra antigua en la colección del duque de Medinaceli, heredero del duque de Alcalá, en su casa de Sevilla: "un Bacanal, en que hay dos figuras recostadas sobre un lecho; un Sacerdote en pie con ropa larga a quien un Faunito quita las sandalias; y otro, que medio escondido entre la ropa, lo sostiene; se ve Sileno, y

y otros Faunos, y Bacantes con una mesa cubierta de vasos, y de frutas. Toda la representación se figura delante de dos casas. Algunos Autores hablan de esta piedra como existente en Roma en Villa Montalto: puede ser que ambas sean una misma cosa repetida" ( 57 )

Esta noticia es importante para explicar la elección del tema de Baco.

Trapier había indicado ya que la obra debía proceder de la época del virreinato de Alcalá ( 58 ) , aunque por cuestión de estilo, se ha pensado que fuera algo más tardía puesto que los fragmentos conservados recuerdan más los cuadros de Ribera de 1634 a 1636 de un tono más pictórico ( 59 ). Es posible sin embargo que la obra se deba a un encargo del duque de Alcalá, gran amante de las antigüedades -como puede verse por las que han quedado en su casa de Sevilla- que quisiera ver interpretada por Ribera la bella escena del relieve helenístico y que una vez traída a España le regalaría al rey.

No obstante, el bajorrelieve del duque de Alcalá en Sevilla, no pudo ser, naturalmente, el modelo directo de Ribera que trabajaba en Nápoles, pero la pieza fue obra famosa y muy estudiada por los artistas desde el Renacimiento. Francisco de Holanda la incluyó en sus dibujos de la Antigüedad ( 60 ); también la copió el veneciano Battista Franco (Semelei) ( 61 ) y la grabó Lafréry en Roma en 1599, incluyéndola en el Speculum Romanae Magnificentiae, obra muy difundida entre los artistas del XVII.

La iconografía del relieve se ha interpretado generalmente como la historia de Icaro, quien invita

a Baco a descansar en su casa, recibiendo como recompensa por parte del dios, la enseñanza del cultivo de la vid y la obtención del vino.

Picard lo interpretó sin embargo, como la visita de Dionisos al estudio de un poeta dramático, interpretación que viene apoyada por el hecho de estar representada esta escena en un relieve del teatro de Dionisos en Atenas y que explica la presencia de las máscaras de teatro colocadas sobre la banqueta, a los pies del triclinio, y la presencia también de los cortinajes y de la arquitectura fingida al fondo de la escena ( 62 ).

En las réplicas conocidas actualmente del relieve helenístico, hay dos versiones, una, la del museo de Nápoles (la que se considera de más calidad), en la que actualmente no existen las máscaras sobre el banco, y otra (Louvre y Británico) en que sí aparecen las máscaras y algún otro detalle, por ejemplo la presencia de un muchacho sobre el muro colocando guirnaldas en el edificio del fondo. La versión más conocida por los artistas renacentistas y barrocos -es decir, la que estaba en Roma- era de este último tipo y, con alguna variación, las tres copias que hemos citada anteriormente (Holanda, Semple y Lafréry) tienen las máscaras de teatro en la parte izquierda. Sin duda alguna la más difundida fue la de Lafréry, también la más fiel al relieve y en ella aparece, igualmente el joven que coloca las guirnaldas en los edificios y dos figuras del cortejo de Baco sin cabeza, es decir, como se conservaba realmente el relieve en aquel momento. Precisamente la versión de Lafréry es al mismo tiempo la que más semeja

las máscaras de teatro a cabezas verdaderas.

Comparando la imagen helenística con el cuadro de Ribera vemos algunas diferencias hechas por el pintor, que suprime el fondo de arquitectura, cambia los satirrillos por chiquillos de corte caravaggesco y da mucha más relevancia a las figuras del cortejo de Baco que se convierten en un alegre grupo, con lo que la obra pasa a ser una alegre bacanal más que la visita formal del dios inspirador de los poetas.

La nota más chocante sin embargo es la transformación que hace Ribera de las máscaras de teatro de la obra clásica por las cabezas cortadas de tres hombres. Este detalle iconográfico es de la máxima importancia para comprender el significado del cuadro de Ribera, pues la sustitución de las máscaras por las cabezas aleja la imagen de la fábula clásica ( 63 ) y la acerca a una interpretación más actual al mundo del artista, aunque, por el momento, no ha sido posible explicarla con los datos que tenemos sobre la elaboración de la obra y sobre su comitente ( 64 ).

Ribera se había interesado en otras ocasiones por la figura de Baco y sabemos de un grabado suyo con el cortejo de Baco, inspirado, según De Dominici, en el Baco y Ariadna de Carracci, en la Galería Farnese de Roma ( 65 ).

También Trapier cita "como obra perdida" un Baco de Ribera que aparece mencionado en un inventario de Giuliano Colonna en 1688 ( 66 ) del que no se tienen más noticias, ni se ha recogido en los estudios posteriores de Ribera ( 67 ).

Otro pintor español que representó el tema de Baco en sus obras fue Palomino, quien pintó un Triunfo de Baco que se menciona como salvado del fuego del alcázar en 1734: "otro de vara y dos tercios de ancho y vara de alto, Triunfo de Baco pintado al temple por Palomino". El cuadro fue llevado al Buen Retiro en cuyo inventario de 1772 se registra y del que no sabemos el paradero actual ( 68 ).

Figura importante en la historia de Baco es su ayo Sileno ( 69 ) a quien es usual representar embriagado y bebiendo, generalmente acompañado de algunos sátiros y de su célebre asno.

La Bacanal del Sileno es una de las primeras mitologías hechas por Ribera -la primera obra firmada por el pintor-. El cuadro está ahora en el Museo de Capodimonte, en Nápoles, firmado por Ribera y fechada en 1626 ( 70 ), fue realizada para Gaspar Roomer, el célebre comerciante flamenco que vivía en Nápoles en el siglo XVII.

La imagen dada por Ribera muestra a Sileno desnudo, muy grueso, echado en el suelo, mientras un sátiro le escancia vino y otro lo corona de pámpanos; detrás, un chiquillo sujeta el asno de Sileno que emite uno de sus rebuznos famosos en los relatos mitológicos ( 71 ).

En este caso sí podría hablarse de tratamiento burlesco de la mitología en paralelo con el de las fábulas literarias, aunque debe tenerse en cuenta que se trataba de una divinidad menor y que Sileno era ya

personaje cómico en la mitología clásica y como tal fue interpretado siempre en la pintura europea del XVII.

Esta obra, con algunas variantes, fue grabada por el mismo Ribera en 1628 ( 72 ). El grabado hizo famoso el Sileno y se conocen estampas antiguas en distintas partes de Europa, algunas de las cuales salen periódicamente a la venta en las salas de subastas europeas ( 73 ).

En las cuentas de gastos del Buen Retiro para las fiestas de San Juan y San Pedro, de 1634, hay una partida de 5.196 reales -ya citada en el capítulo de Venus- que se pagaron a D. Rodrigo de Tapia por un cuadro del Sátiro de Jusepe de Ribera ( 74 ). La cita parece referirse a un cuadro conocido y al ser descrito como Sátiro, podría tratarse tal vez de Sileno y ser representación de una de sus famosos escenas de bacanal. Del cuadro no se tienen más noticias ( 75 ).

Además de esto podrían incluirse en este capítulo las obras que representan bacantes o bacanales, de las cuales sin embargo solo poseemos noticias y muy escasas.

De Murillo cita Viñaza una cabeza de bacante en la colección Wells de Holmewood (Inglaterra) ( 76 ), la misma citada por Curtis ( 77 ) pero excluida del catálogo del pintor en obras posteriores.

De Mesquida se sabe que entre sus numerosas mitologías hay también una bacanal, pintada antes de 1700, durante su estancia en Venecia, aunque, como de costumbre, solo tenemos las noticias del propio Mesquida ( 78 ).

"



N o t a s

- ( 1 ) ) Diego ANGULO INIGUEZ La Mitología y el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 p. 87-88  
También en la sala de Proserpina del palacio del Viso del Marqués, se representa, en cada una de las esquinas del techo, una alegoría de las estaciones del año y en la correspondiente al otoño aparece un joven coronado de vides que puede aludir a la figura de Baco.
- ( 2 ) ] Diego ANGULO y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 Londres 1975 nº 143 p. 40
- ( 3 ) ] Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Mostra di disegni spagnoli Firenze 1972 nº 10 p. 31
- ( 4 ) ] (Pedro Antonio BEUTER] Primera y segunda parte de la Crónica general de toda España (Valencia 1546-1551] fol. XXXI
- ( 5 ) ] Pedro de MEDINA Libro de las grandezas y cosas memorables de España... Sevilla 1548 fol. VIII
- ( 6 ) ] Florian de OCAMPO Los quatro libros primeros de la Crónica General de España Camora 1544 fol. XXIX
- ( 7 ) ] Ibidem fol. XLVII v.
- ( 8 ) ] José MORENO VILLA Locos, enanos, negros y niños palaciegos Mexico 1939 p. 117-118
- ( 9 ) ] Así parece probarlo también el hecho de que en el inventario del palacio de la Zarzuela, donde estaban los retratos en 1794 se cita ya este cuadro de Carreño con la mención exclusiva de "Baco niño".
- ( 10 ) ] Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica edición 1947 p. 1029

- (11) José María de AZCARATE Anales de la construcción del Buen Retiro "Anales Ito. Est. Mad." 1966 pág.119
- (12) Palomino ob. cit. pág. 925
- (13) Aurora MIRO Francisco de Solís "A.E.A." 1973 pág.401-402. Las noticias que tenemos sobre Juan de Solís están dadas casi siempre en relación a su hijo Francisco (Palomino ob. cit. pág.1010 y Ceán IV p.384). El testamento fue publicado por Saltillo (ob.cit.1953 p.181-2)
- (14) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado Catálogo de dibujos I Dibujos españoles siglos XV-XVII Madrid 1972 pág. 88
- (15) Palomino ob. cit. pág. 1133
- (16) Noticia del Recibimiento y Entrada de... María Ana de Austria Madrid [1650] pág. 71-72
- (17) Diego ANGULO INIGUEZ José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas "A.E.A." 1954 pág. 213ss. Las Historias de Baco de Antolínez "A.E.A." 1973 pág.436
- (18) Angulo ob. cit. 1973 pág. 436
- (19) Rogelio J. BUENDIA José Antolínez, pintor de "mitologías" "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" I 1980 pág. 53ss.
- (20) Ibidem pág. 53. La obra nos es conocida solamente por la fotografía publicado por Angulo y el detalle publicado por Buendía, por lo que el estudio se refiere a lo dicho por éste último en su mencionado artículo. Agradecemos al Profesor Buendía la rapidez con que nos hizo llegar su último trabajo.
- (21) Harold E. WETHEY The paintings of Titian III The mythological and historical paintings Londres 1973 pág. 147 . Wethey indica en esta obra como los cuadros fueron regalo del Príncipe Ludovisi a Felipe IV en 1637, mientras Haskell (Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque London 1963 pág. 171) había dado las obras como compradas por el propio Monterrey.
- (22) Wethey ob. cit. pág. 152
- (23) Jacques THUILLIER L'opera completa di Poussin Milano 1974 pág. 87
- (24) Pedro BEROQUI Tiziano en el Museo del Prado "B.S.E.E." 1925 pág. 146
- (25) Ignacio CALVO La finca madrileña "Casa-Puerta" "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 1924 pág. 280

- ( 26 ) Marqués del SALTILLO Artistas Madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 p. 200
- ( 27 ) Recuérdese que en la copia de la Ofrenda a Venus de Tiziano hecha por Rubens, el pintor flamenco añadió por su cuenta la imagen de Venus en el carro, en el cielo.
- ( 28 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas Madrid 1964 nº 413 p.42
- ( 29 ) Véase más arriba capítulo de Venus pág.
- ( 30 ) Véase más arriba capítulo de Hércules pág.
- ( 31 ) José LOPEZ-REY Velazquez A catalogue raisonné of his oeuvre London 1963 nº 57 p. 141
- ( 32 ) Velazquez Madrid 1960 p. 253
- ( 33 ) Antonio PONZ Viage de España edición 1972 VI p. 198
- ( 34 ) José CAMON AZNAR Algunas precisiones sobre Velázquez "Goya" 1963 p. 284-285
- ( 35 ) Xavier de SALAS Museo del Prado Studia Rubeniana II Rubens y Velázquez Madrid 1977 s.p.
- ( 36 ) G. CRUZADA VILLAAMIL El cuadro de los Borrachos original de Velázquez "El Arte en España" 1869 p. 74
- ( 37 ) Aron BORELIUS En torno a "Los Borrachos" "Varia Velazqueña" 1960 I p. 248
- ( 38 ) Diego ANGULO INIGUEZ Mythology and seventeenth-century Spanish painters En "Latin American Art and the Baroque Period in Europe" 1963 III p. 37
- ( 39 ) Otro tanto podía pensarse de Venus, pero las licencias sobre uno y otro placer no eran iguales, y el realismo expresado por Velázquez en los seguidores de Baco, no era igualmente admisible en la representación de los seguidores de Venus.
- ( 40 ) Guido PIOVENE y Remigio MARINI L'Opera completa del Veronese Milano 1968 p. 98 y 102

- ( 41 ) M.S. SORIA La Venus, los Borrachos y la Coronación de Velázquez "A.E.A." 1953 p. 279
- ( 42 ) Charles de TOLNAY Las pinturas mitológicas de Velázquez "A.E.A." 1961 p. 32
- ( 43 ) Véase José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952
- ( 44 ) Poetas líricos de los siglos XVI y XVII "Biblioteca de Autores Españoles" t.32 Madrid 1872 p. 392
- ( 45 ) Obsérvese como el color y la transparencia del líquido que muestra el campesino en su vaso, corresponden incluso mejor, al mosto de la uva nueva que al vino de cosecha ya elaborada.
- ( 46 ) López-Rey ob. cit. nº 58 p. 141
- ( 47 ) Kurt GERSTENBERG Velázquez' Versuch in Tempera "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1965 p. 299-306
- ( 48 ) Así en la sala Christie's de Londres salió una en 1963 catálogo 19-7-63 nº 182 y otra en 1974 venta 11-4-74 catálogo nº 9
- ( 49 ) Augusto L. MAYER Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando "B.S.E.E." 1936 p. 42
- ( 50 ) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 "Bulletin Hispanique" 1958 p. 292
- ( 51 ) August L. MAYER El "Bacchanal" de Ribera y su origen "B.S.E.E." 1927 p. 159-160  
 Claire GILBERT Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief alexandrin dit "Visite de Dionysos chez Ikarios" "Revue Archéologique" 1953 p. 70  
 Charles PICARD Ribera et l'Antique "Bulletin de l'Institut Français en Espagne" 1953 p. 227-230  
 Juan A. GAYA NUÑO La pintura española fuera de España. Historia y catálogo Madrid 1958 p.281

- ( 52 ) Mayer ob. cit. 1927 p. 159  
Gaya ob. cit. nº 277. En una venta de arte celebrada en París en 1876 aparece un "sacerdote de Baco" atribuido a Ribera, y en otra, de 1873, una "cabeza de Sileno" igualmente atribuida a Ribera (Olivier 1953 p. 128 y 134) y cuyas medidas (0,45 x 0,37 cm.) son bastante similares a las del fragmento conservado en Pittsburg por lo que pudiera pensarse si se tratará del fragmento de Ribera que hemos visto más arriba.
- ( 53 ) También es extraño que este fragmento prácticamente no haya sido citado nunca en la bibliografía de Ribera
- ( 54 ) Mayer ob. cit. 1927 p. 159
- ( 55 ) Darby lo considera obra de Ribera y piensa fue el copista del cuadro de París, quien sustituyó esta cabeza del segundo Baco, por la del danzante con la pandereta, que actualmente vemos en la copia conservada (Delphine Fitz DARBY In the train of a vagrant Silenus "Art in America" 1943 julio p.147)
- ( 56 ) Gilbert ob. cit. p.71-74. Picard ob. cit. p. 228
- ( 57 ) Ponz ob. cit. V. p. 312. Darby menciona este relieve conocido como "la versión de Madrid" de la obra helenística como regalo del Papa Pío V a Perafán de Ribera (Darby ob. cit. p. 146)
- ( 58 ) Elizabeth du Gué TRAPIER Ribera New York 1952 p.53
- ( 59 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ y Nicola SPINOSA L'opera completa del Ribera Milano 1978 n. 106
- ( 60 ) E. TORMO Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda Madrid 1940 p. 81
- ( 61 ) Aldo BERTINI I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino. Catalogo Roma 1958 nº 155
- ( 62 ) Gilbert ob. cit. p. 71-74 Picard ob. cit. p. 229
- ( 63 ) Se podría pensar en la primera historia clásica, es decir, la visita de Baco a Icarios dándole el vino como recompensa, vino que Icarios da a sus pastores y éstos quedan dormidos y son tomados por muertos por sus vecinos, pero como puede verse tampoco concordaría con las cabezas cortadas y no dormidas de Ribera.

- ( 64 ) Darby, en su estudio sobre la Teoxenia de Ribera, en el que reúne y estudia numeroso material sobre la obra, interpreta el cuadro como una alegoría de la Corte española, en la que el rey, descendiente de Baco según los textos históricos de la época, estaría rodeado de personas, no más honrosas que los sátiros y bacantes del cortejo clásico. La obra de Ribera sería pues una sátira contra la intriga del Conde Duque de Olivares que provocó la caída de Osuna, virrey de Nápoles ( Darby ob. cit. p. 148). La interpretación, muy atrayente por otra parte, deja sin explicar la aparición de las tres cabezas muertas, supone la sustitución de Baco por un simple danzante en la copia francesa, y sobre todo, imagina una actitud beligerante hacia la Corte española, en Ribera, que nos parece totalmente falsa por lo que conocemos de la actitud de Ribera hacia el Poder y por el contexto general de artistas y sociedad en aquella época.
- ( 65 ) Bernardo de DOMINICI Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani Napoli edición 1844 p. 134-135
- ( 66 ) Trapier ob. cit. p. 249
- ( 67 ) Craig McFadyen FELTON Jusepe de Ribera: A catalogue raisonné University of Pittsburg Ph.D. 1971  
Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit.
- ( 68 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 p. 258
- ( 69 ) Sileno en realidad es el nombre del sátiro que cuidó a Baco de niño, aunque después, por extensión, se dio el mismo nombre a todos los sátiros, de donde ha venido la confusión.  
(Véase Ruiz Elvira ob. cit. p.96)
- ( 70 ) Palomino ob. cit. p. 877  
Gaya ob. cit. nº 2271 p. 59 y 276  
Felton ob. cit. p. 167  
Pérez Sánchez y Spinosa ob. cit. p. 95
- ( 71 ) Recuérdese la historia de Priapo y las ninfas avisadas por el asno de Sileno de las intenciones de Priapo, según cuenta Ovidio (Ruiz de Elvira ob. cit. p. 96).

- ( 72 ) Jonathan BROWN Jusepe de Ribera Prints and drawings Princenton 1973 p. 107  
Enrique LAFUENTE FERRARI Una antología del grabado español I Sobre la historia del grabado en España "Clavileño" 1952 nº 18 p. 35ss
- ( 73 ) Así en Sotheby de Londres en las ventas de los días 19-2-74 (nº 119 del catálogo) y 3-7-75 (nº 146 del catálogo). También en la sala Christie de Londres se vendió el 11-4-74 una pintura de una Bacanal atribuida a Ribera (nº 52 del catálogo).
- ( 74 ) J. DOMINGUEZ BORDONA Notas para la historia del Buen Retiro "Revista de la Biblioteca Archivo y Museo" 1933 p. 84
- ( 75 ) Mucho más difícil es que se refiera a la historia de Apolo y Marsias -también sátiro- interpretada por Ribera pero del que no sabemos hubiera un lienzo en el Retiro.
- ( 76 ) Conde de la VIÑAZA Adiciones al Diccionario de Ceán Madrid 1889-1894 III p. 146
- ( 77 ) Charles B. CURTIS Velázquez and Murillo London 1883 p. 283
- ( 78 ) Viñaza ob. cit. III p. 55

J A N O

Antes de terminar con los llamados dioses mayores es preciso citar también a Jano, dios de gran importancia en el panteón romano.

Jano es una divinidad de significado un tanto complejo; era el dios protector de las puertas, relacionado con la guerra y la paz y en general se le consideraba el dios que iniciaba todas las cosas, y entre ellas, el año, las calendas del mes y las primeras horas del día. Jano dio nombre al mes de enero, el primero del año a partir de Numa Pompilio que añadió dos anteriores a Marzo ( 1 ), por lo que suele aparecer su imagen como alegoría de dicho mes y del invierno. Después recibió otros significados de índole moral. Se le representaba generalmente con doble faz mirando hacia atrás y hacia adelante.

Su aparición en el arte español es muy rara.

En el siglo XVI aparece su imagen, como alegoría del invierno, en las pinturas de la Sala de las Vidrieras de la Casa de Pilatos de Sevilla. Esta obra, como es sabido, fue encargado a Diego



Rodríguez por D. Fadrique Enríquez de Ribera, en 1539 ( 2 ). El pintor representó en las paredes del salón la alegoría de las cuatro estaciones, utilizando para ello cuatro estampas de Pieter Coecke Van Aelst. En el espacio reservado al invierno, la figura principal corresponde a Jano, quien, sentado en el carro de triunfo, lleva una llave (con la que Enero inauguraba el nuevo año) en la mano izquierda y un cetro coronado por el sol, en la derecha.

Esta imagen de Jano bifronte con la llave en la mano es la misma que presenta Valeriano en su célebre libro de jeroglíficos impreso en Basilea en 1556. En él indica varios significados de esta imagen que, aunque de fecha posterior a las pinturas de Sevilla, conviene recordar, y en lo referente a la llave, el significado principal es que el dios puede abrir y cerrar, atar y desatar todas las cosas ( 3 ).

En el siglo XVII aparece la imagen de Jano en las obras de arte efímero, levantadas con motivo de las Entradas Reales en la Corte.

Por ejemplo, en el recibimiento que Madrid preparó a María Luisa de Orleans, en 1680, se colocó una pintura, en el arco de la Puerta del Sol, en la que podía verse a Jano con cuatro caras y Hércules a sus pies ( 4 ), ya examinada, en el capítulo de Hércules ( 5 ).

Jano estaba relacionado con la prudencia desde Alciato, que vio en su doble rostro la prudencia del

mirar lo por venir y lo presente ( 6 ), sin embargo, la representación con cuatro caras puede explicarse mejor por el texto de Pérez de Moya, en cuya Filosofía Secreta describe a Jano con cuatro rostros "que miran a las cuatro partes del mundo" o "que denotan los cuatro tiempos del año" ( 7 ).

Años más tarde, en 1690, también se evoca a Jano en las decoraciones hechas en la Corte para la entrada de Mariana de Neoburgo. Así, en los adornos colocados entre el arco del Consejo de Hacienda y el de la Puerta de Guadalajara, se cita a "Jano a quien significaba una Dama con cetro en una mano y llave en otra" ( 8 ).

También en los adornos hasta la calle de Platerías se representaron varios jeroglíficos, uno de ellos con Jano, con dos caras y dos puertas ( 9 )..

Aunque la relación de las puertas con Jano se remonta a tiempos romanos, en que no sólo protegía las puertas de las casas, sino que además las de su templo se abrían o cerraban según hubiese guerra o paz en el Imperio, el significado usual de las puertas, en relación con Jano, es el mismo que el de las llaves, es decir, su función de abrir y cerrar o atar y desatar todas las cosas; no obstante, y dada la complejidad de ideas que encierran los jeroglíficos, creemos útil recordar un significado de Jano, que da Valeriano -el autor por excelencia de jeroglíficos

"

y por tanto el más consultado a la hora de confeccionarlos- y que pudiera estar justificado en unas obras realizadas con motivo de la boda del monarca, más aún tratándose de Carlos II, cuya sucesión era esperada con ansiedad tanto por la Corte como por el Reino; sin embargo hay que precisar que el contexto de la descripción de la entrada, no permite asegurar que fuera éste el sentido dado al jeroglífico en cuestión.

El significado que da Valeriano a Jano está relacionado con la facilidad en el parto, que el dios era encargado de favorecer, y la referencia textual es la siguiente: "Erat etiam olim ritvs, vt nuptialibus inter alia clavis quoque mulieribus traderetur. Id aut boni ominis causa fieri solitum ad partus scilicet facilitatem illis comprecandam. Et hoc significato in sacris literis saepe inuenies, Vulvam aperire." ( 10 )

N o t a s

- ( 1 ) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica  
Madrid 1975 p. 106
- ( 2 ) Diego ANGULO INIGUEZ La Mitología y el arte  
español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952  
p. 86ss.
- ( 3 ) Ioannis Pierii VALERIANI Hieroglyphica  
Basileae MDLXVII fol. 360v.
- ( 4 ) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas  
para acontecimientos regios... "B.R.A.H." 1947  
p. 389
- ( 5 ) Véase más arriba, capítulo de Hércules, pág.
- ( 6 ) ALCIATO Los Emblemas de Alciato Traducidos  
en rhimas Españolas... Lyon 1549, edición  
fácsimil Madrid 1975, emblema XVIII p. 193
- ( 7 ) Juan PEREZ DE MOYA Philosophia Secreta  
edición 1928 I p. 281
- ( 8 ) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA  
La REal entrada en esta Corte y magnífico  
triunfo de... Maria-Ana Sophia de Babiera  
y Neoburg. Madrid 1690 p. 35ss
- ( 9 ) Ibidem p. 51
- ( 10 ) Valeriani ob. cit. fol. 360 v.

1000

.

DIOSES MENORES

..

Una vez examinados los llamados dioses mayores, es decir, los olímpicos y el Jano romano, encontramos una serie de personajes mitológicos de complicada agrupación y clasificación en los tratados de mitología, dada la complejidad de su origen y de sus funciones.

Nosotros, una vez reunidos todos aquellos personajes mitológicos que aparecen en la pintura española, tanto en las obras conservadas actualmente, como en las conocidas solo por noticias, hemos considerado innecesaria una agrupación de los mismos según los esquemas de los tratados mitológicos ya que su reducido número haría más complicada la explicación del esquema general que la historia del personaje en sí y, dado que nuestra labor en el campo mitológico se refiere exclusivamente a aquellas figuras que aparecen en la pintura española, hemos creído preferible adoptar un sistema fácil de explicar y útil de consultar.

Así pues se han dividido los personajes en dos grandes apartados; el primero, dedicado a las divinidades menores, es decir, a aquellas supeditadas a los dioses olímpicos y con poder sobre un área muy limitada, o a las que representan entidades abstractas y aspectos o fenómenos de la naturaleza; y el segundo dedicado a los seres "mortales", no divinos, cuya historia aparece también en los relatos mitológicos pero cuya relación con los dioses es simplemente de procedencia (descendientes de dioses y mortales) o de dependencia en algunos momentos de su vida (episodios amorosos o puniti-

"

- 1010 -

vos generalmente).

En ambos casos, se han relacionado los personajes por orden alfabético, dejando para el final aquellos que aparecen siempre agrupados con algún nombre común para varios de ellos.

DIVINIDADES MENORES

ACIS

Estudiado en el apartado de Galatea (1).

ASTREA

Astrea es la personificación de la Justicia que vivía en la Tierra con los hombres hasta llegar la Edad de Hierro en que emigró al Cielo ocupando en el zodiaco el signo de Virgo.

La figura de Astrea la hemos visto representada en la pintura española en los dos techos -ya estudiados- de la Casa de Arguijo y la Casa de Pilatos, ambos en Sevilla (2). Ahora sólo nos queda por mencionar su aparición en el Arco de los Italianos levantado en Madrid en 1680, para la entrada oficial de María Luisa de Orleans. En una cara del arco se representó la Justicia y en la otra Astrea (3), distinguiendo así la simple justicia de la Justicia Divina o Astrea, última de las divinidades en abandonar la tierra, según cuenta Ovidio (Met. I 149-151).

ATLAS

El titánide Atlas fue representado en la pintura española en varias ocasiones, todas ellas soste-



niendo la esfera que alude a su misión de sujetar la bóveda celeste.

Precisamente esta imagen de sustentador de una carga útil y pesada, fue aprovechada frecuentemente como alegoría de los trabajos del monarca o señor, o de la persona en quien él delegaba su tarea.

Este significado tuvo la imagen -ya comentada a propósito de Hércules ( 4 )- que Milán colocó en uno de los arcos triunfales de la entrada del Infante Don Fernando, cuando pasó por la ciudad para hacerse cargo del gobierno de Flandes.( 5 )

La misma imagen de Atlas y Hércules aplicada al rey se empleó a la entrada de María Ana de Austria en Madrid, en 1649, en uno de cuyos arcos, el de la Puerta del Sol, aparece la figura de Atlante con la esfera sobre los hombros y a su derecha Hércules con el rostro de Felipe IV, que iba a recibir la bóveda celeste. Según el texto de la descripción de la entrada, esta imagen se hizo para imitar la empresa inventada por Carlos V cuando entregó el gobierno a su hijo Felipe II, cual nuevo Atlas a nuevo Hércules ( 6 ), como ya comentamos a propósito de Hércules ( 7 ).

También se representó a Atlas en las pinturas efectuadas en el jardín del marqués de Heliche en Madrid. La obra fue hecha por Colonna y según Palomino representaba "el Atlante agobiado, y sobre las espaldas una esfera, con todos los círculos y signos celestes. Está con tal arte obrada, que parece una estatua

de todo relieve, y que hay aire entre la pared, y la figura, causado del esbatimento, o sombra, que supone sacudir con la luz en la pared." ( 8 ). La pintura tan alabada de Palomino estaba ya muy deteriorada en su época y totalmente perdida para nosotros.

Entre las copias que Mazo hizo de algunas obras de Rubens, figura también una de Atlas. La copia de Mazo se registra en el cuarto bajo del alcázar de Madrid, en 1700: "Adelante [sic] con un globo al hombro copia de Rubenes de mano del dicho Juan Bautista". El original fue hecho para la Torre de la Parada ( 9 ) y como tantas obras de aquella casa, copiada por Mazo para el alcázar.

También se conserva un dibujo con la imagen de Atlas en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 358). Su autor es Jerónimo Ferrer, el escultor llamado por Felipe IV para realizar el vaciado de las estatuas traídas de Italia por Velázquez ( 10 ). El dibujo puede ser quizás el estudio para alguna de las esculturas del artista y está firmado por Ferrer en 1634..

#### ATROPOS

Véase Parcas ( 11 ).

#### AURORA

La imagen de la Aurora fue al parecer tema favorito para la decoración de techos en palacios y casas señoriales.

La primera pintura con la imagen de Aurora de que tenemos noticia se realizó a poco de comenzar el si

glo XVII. Fue obra de Vicente Carducho y aparece en uno de los techos del palacio de El Pardo pintados después del incendio de 1604. La diosa aparece en el techo de una cámara del cuarto de la Reina situada junto a la antecámara de la reina de Hungría. El techo siguiendo el estilo de todos los del siglo XVII del palacio de El Pardo, se decoró en la tradición manierista de espacios compartimentados y cuadros "riportatti". El espacio central del techo de forma rectangular está ocupado por una escena de cacería vista en lejanía y en la que destacan un grupo de personajes en primer plano, al estilo de los futuros cuadros de batallas del Salón de Reinos del Buen Retiro, algunos de ellos hechos también por Carducho. En esta misma escena aparece representado en el cielo el círculo del Zodíaco y la diosa Aurora, como figura alada, en pie sobre su carro esparciendo flores; sobre el carro, sentado en la parte delantera un viejo acurrucado, tal vez como figura de la Noche arrollada por la Aurora y en la parte trasera un gallo compañero fiel de la aurora ( 12 ). Alrededor del rectángulo central el techo está dividido en lunetos que se han decorado con paisajes en los semicírculos y grutescos en las superficies triangulares, mientras los espacios intermedios entre los lunetos están ocupados por representación de las Virtudes.

La pintura de esta sala de El Pardo fue atribuida por Bleró a Vicente Carducho ( 13 ) y se trataría

de una de las primeras obras hechas por el pintor a su llegada a Madrid, una vez trasladada la Corte desde Valladolid, y la única conservada de sus numerosas obras al fresco en El Pardo.

La escena principal está concebida a la manera de los cuadros de batalla, esto es, con personajes que destacan en primer plano mientras el resto de la escena, a escala menor, se desarrolla al fondo de la composición, en una tradición manierista influida por las estampas del *Tempesta* y por la obra de los pintores italianos que trabajaron en El Escorial ( 14 ) y puede considerarse el primer antecedente de los grandes cuadros de batallas que haría Carducho años más tarde para el Salón de Reinos del Buen Retiro. En cuanto a los grutescos y demás motivos decorativos que aparecen en la pintura de El Pardo, su relación con la decoración de la Antecapilla del Sagrario de Toledo es inmediata, utilizando incluso el mismo tipo de cinta en espiral y decoración vegetal, derivación en último término de los grutescos italianos de El Escorial donde se formó Carducho.

En Madrid también, en el alcázar real, sabemos que se decoró con la imagen de Aurora el techo de una de las habitaciones del cuarto bajo del rey. La pintura fue hecha por los italianos Mitelli y Colonna venidos a España precisamente para las obras del alcázar. Entre las habitaciones del rey pintadas por ellos aparecen tres consecutivas, decoradas según Palomino, con el Día, la Noche y la Caída de Faetón ( 15 ). La primera de estas

pinturas es descrita sin embargo en el inventario de 1686 como la "Aurora" ( 16 ) y también le da ese nombre el propio Colonna en la relación de las obras que hicieron él y Mitelli a su llegada a Madrid, relación que se conserva manuscrita en la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia ( 17 ), así pues fue la conocida diosa precursora del día la representada en el techo del alcázar madrileño. Desgraciadamente los frescos se perdieron totalmente y no nos ha quedado testimonio alguno de lo representado en ellos.

Sí ha quedado sin embargo, un dibujo (Prado F.V. 1352) de esta misma época (segunda mitad del siglo XVII) hecho por un artista madrileño próximo a Coello ( 18 ) que muestra la imagen de Aurora arrojando flores, acompañada de unos cupidiillos y precedida de un ave, al parecer un gallo, fiel compañero del amanecer. El dibujo parece apropiado para un techo y se ha supuesto que fuera hecho para alguno del alcázar o del Buen Retiro ( 19 ), pero las noticias conocidas sobre los frescos de ambos palacios son tan escasas e incompletas que no es posible comprobar tal suposición, ya que la única imagen de Aurora conocida es la mencionada anteriormente, obra de Mitelli y Colonna.

No obstante, sabemos que en otras casas palaciegas de Madrid, del siglo XVII, se representó también la Aurora en el techo de sus salas. Así por ejemplo, en la llamada Casa Puerta de Madrid, en 1693. Este mismo año se hace la tasación de las pinturas de la casa, encargada a Pedro Ruiz González, y en la enumeración de

las obras de la primera sala, se anota "un techo con la aurora con muchos cupidillos y ramilletes en jarros en 1500 reales" (20). Esta casa pertenecía en el momento de la tasación de las pinturas a don Juan Bautista Cassani, que la adquirió en 1669. Cassani, aunque italiano, era Embajador de la República de Suizos católicos en la corte española y posiblemente él mismo hizo decorar la Casa-Puerta, pues uno de sus compatriotas -Dionisio Mantuano- pintó los cuatro Elementos en el techo de la última sala de la casa (21). Del autor del techo de la Aurora no se dice nada sin embargo en la relación.

Como cuadros independientes con el tema de Aurora, como figura aislada, tenemos quizás uno de Mesquida citado como "una Aora" hecho en Roma entre 1694 y 1698 (22), que tal vez se trate simplemente, de la representación del Aura, uno de los vientos.

El episodio más conocido de la historia de Aurora es su amor por Céfalos, el joven esposo de Procris a quien la diosa raptó para satisfacer su amor.

La historia de Céfalos y Aurora fue el tema de uno de los techos del palacio del Buen Retiro. La obra, perdida ya, la conocemos por noticias y por el boceto que sus propios autores, Mitelli y Colonna, dejaron en Madrid y que fue descubierto en el almacén del museo del Prado no hace aún mucho tiempo (23).

El boceto, hecho al óleo, y algunos de los dibujos con él relacionados, conservados en la Kunstbibliothek "

de Berlín ( 24 ), nos permiten conocer la decoración de conjunto del techo y la distribución de los espacios que habían de ir ilustrados con los pasajes de la fábula. Los lugares reservados para la fábula son cinco, un gran óvalo central y cuatro menores, cada uno en una de las esquinas del techo.

En el boceto del Prado el espacio central aparece sin ningún tipo de representación mientras en los medallones laterales apenas podemos ver esbozadas una serie de figuras de no fácil identificación. No obstante, y gracias a estas últimas ha sido posible reconstruir lo representado en el techo y también identificar la obra como una de las realizadas por los artistas boloñeses en el Buen Retiro.

En efecto, dos de los medallones del boceto muestran escenas que Enriqueta Harris identificó con dos grabados de Tempesta que ilustran las Metamorfosis de Ovidio y que sirvieron de modelo para la pintura ( 25 )..

Las escenas pertenecen a la historia de Céfalo y Procris, según cuenta Ovidio en el libro VII de las Metamorfosis y el conjunto pertenece a un techo de una logia del Buen Retiro en cuyo espacio central se pintó la diosa Aurora con Céfalo según describió Colonna en el mencionado manuscrito de sus obras: "Al buen Ritiro per sua M.a fatti operare dal S.r Marchese de Lichie una logia con la volta, e muraglie dipinte sin in Terra, la storia di mezzo l'Aurora con Cefalo, e

negli ornati satiri Putini festoni e termini e bassi rilievi" ( 26 ) y también Laffi: " Ciò anche da essi vagheggiato di ~~di~~ principio alla lor opera Una Loggia grandissima a proportione di quell'immensa abitazione dove da capo a piedi (come si suole dire) l'abbelirono di varij ornati di Satiri giocosi, di Putini festeggianti, chi in una maniera chi in un'altra, come posta di bellissimi bassi rilievi, di aodrni quasi inimitabili, e di bene compartiti festoni, che il tutto rendono a somma stupidita; e nel mezzo viene figurato il rapto di Cefalo dall'"Aurora amato"( 27 ). Así pues se representó Aurora con Céfaló en el espacio principal y en los medallones laterales cuatro episodios del ciclo, dos de ellos identificados por Enriqueta Harris como Procris dando a Cefalo la jabalina y el perro regalo de Diana, y Céfaló disfrazado (en realidad Céfaló y Aurora como veremos más abajo), según modelo de Tempesta en la edición de las Metamorfosis de 1606 ( 28 ).

Como ya hemos dicho anteriormente, el ligero esbozo del lienzo del Prado no permite precisar con toda seguridad la iconografía de todos los medallones pero sí conocerla con mucha aproximación.

Tres de las historias representadas son claramente las mismas que aparecen ilustradas en las ediciones de las Metamorfosis. La primera, por orden del relato, es la visita de Céfaló a Eaco para solicitar su ayuda a favor de los atenienses, esta escena es la que aparece en uno de los medallones en el que se destaca un

"



hombre, acompañado de gente armada (Céfalo y sus amigos) que está enfrentado a otro grupo de personas (el rey Eaco con sus hombres que salen a recibir a Céfalo a las puertas de la ciudad). ( 29 ).

El segundo episodio representado en el boceto es el de Céfalo sorprendido por la Aurora en el bosque momentos antes de su rapto ( 30 ).

El tercero corresponde a Procris entregando a Céfalo la jabalina y el perro regalo de Diana ( 31 )

En cuanto a la cuarta historia, correspondiente al último medallón, es la más difícil de interpretar pues el boceto apenas da la silueta ligera de dos figuras; no obstante, por la disposición de una de ellas es posible que se trate de Céfalo ante el cuerpo de Procris muerta por la jabalina de su esposo. Este es el desenlace final de la historia y una de las ilustraciones que no falta nunca en las ediciones de las Metamorfosis ( 32 ).

Así pues, el techo de la loggia del Buen Retiro se dedicó en realidad a la historia de Céfalo, según el texto de las Metamorfosis aunque dado especial importancia al rapto de Céfalo por la Aurora, episodio que ocupaba el espacio principal ( 33 ).

El tema de la diosa Aurora en su carro era favorito de los decoradores boloñeses que lo repitieron en varias ocasiones, al parecer inspirados en la Aurora Ludovisi del Guercino ( 34 ). Aunque no conocemos ninguna otra obra de Mitelli y Colonna con la imagen de Au

rora y Céfalos, sí se han conservado algunas de iconografía parecida que pueden acercarnos en cierta medida la imagen perdida del techo del Buen Retiro. Así por ejemplo, la Primavera, o Alegoría del Tiempo, pintada en el techo de una de las salas del palacio Balbi (Palacio Real) de Génova, pintada por Mitelli y Colonna hacia 1650, y la Primavera acompañada de amorcillos y bajo el carro del Sol, pintada en el palacio Ortó Orzellari de Florencia, por Colonna, un poco más tarde (35). La decoración de Génova sobre todo recuerda bastante en su conjunto al boceto del Buen Retiro, por lo que desde el punto de vista de semejanza es posiblemente la más interesante.

La diosa Aurora aparece en otras ocasiones acompañada de Apolo.

Así se representó en el Arco de la Puerta de Guadalajara, levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans en 1680, en el que las imágenes de Apolo-Sol y Aurora simbolizaban al rey y a la reina como hemos visto ya en el capítulo de Apolo (36).

También aparece Apolo y Aurora en el cuadro de Palomino que estaba en el Buen Retiro en 1772, igualmente mencionado anteriormente (37).

#### CALIOPE

Estudiada en el grupo de las Musas (38).

CLIO

Estudiada en el grupo de las Musas ( 39 )

CLOTO

Estudiada en el apartado de las Parcas ( 40 ).

CUPIDO

El pequeño dios del amor, riel compañero de Venus es uno de los personajes más frecuentes en toda la pintura mitológica, donde suele aparecer acompañando a su madre, solo, o en escenas de su propia historia.

Las obras en que aparece con Venus ya han sido vistas en el capítulo de la diosa y ahora vamos a examinar aquellas que se refieren solamente a la historia de Cupido. (41)

Eros, Amor o Cupido, es uno de los llamados dioses menores, aunque su poder era enorme, incluso temido por los dioses olímpicos, quienes al ser alcanzados por las flechas del amor, quedaban a merced del nuevo sentimiento, como hemos ido viendo en sus correspondientes historias; de aquí la fama y la importancia de este pequeño personaje que podía someter a los más poderosos.

El origen de Cupido es algo incierto aunque generalmente es tenido por hijo de Venus y de alguno de los personajes frecuentes en su historia, que varían según los textos: Marte, Vulcano, Zeus, etc. ( 42 ).

La iconografía más usual para él es la de un niño alado, con flechas y carcaj, y más raramente con los ojos vendados. Su historia va paralela a las aventuras

de Venus pero tiene episodios personales, de relación con otros dioses - Apolo por ejemplo- y su propia historia de amor con Psique, de tradición tardía en el mundo clásico pero muy famosa desde el Renacimiento ( 43 ).

La representación de Cupido como figura aislada no es frecuente en la pintura española, aunque sí aparece en obras menores como el dibujo, en donde hay estudios de cupidos para composiciones de más envergadura .

Antes de tratar el tema de Cupido en la pintura española es necesario hacer dos observaciones importantes.

La primera es que la imagen tradicional de Cupido como niño alado, sin más atributos, es totalmente similar a la de un angelito, por lo que muchas veces es difícil saber si la iconografía corresponde a uno u otro personaje. Esto es aún más complicado en el caso de los dibujos en que por ser frecuentemente estudios previos y parciales, para grandes composiciones, sirven sus modelos indistintamente para pinturas de tipo profano o religioso, sin variar otra cosa que el resto de los personajes de la composición.

La segunda observación a tener en cuenta es que Cupido (o Eros en su versión griega) aparece también representado como un simple niño, es decir, sin alas, flechas o cualquier otro atributo, y en esta segunda versión es fácil de confundir con los "putti" renacentistas o con simples personajes de escenas infantiles.

Hecna esta salvedad iniciamos el estudio de la iconografía de Cupido en la pintura española por aquellas

"

imágenes que pertenecen con toda seguridad al pequeño dios de la mitología.

Del dios Cupido hizo una pintura Guillermo Mesquida durante su estancia en Venecia anterior a 1700. La obra nos ha sido transmitida solo por noticias del propio autor que no menciona ningún otro detalle iconográfico ( 44 ).

También por noticias, no muy precisas, sabemos que se vendió en París, en 1865, un cuadro de Amor dormido, de escuela española ( 45 ) cuya atribución no nos es posible comprobar, pero cuya iconografía recuerda la de algunas obras italianas, y la de ciertas pinturas religiosas españolas que representan al niño Jesús dormido, de fácil relación pues con la imagen pagana, como hemos indicado anteriormente.

A pesar de la escasez de pinturas con el tema de Cupido como figura aislada, se conservan algunos dibujos con su imagen sola.

En la biblioteca Nacional de Madrid hay uno, de Herrera Barnuevo, ( Barcia 399 ), en que aparece Cupido niño abrazado a un águila.

Como hemos visto ya en otras ocasiones, Herrera Barnuevo intervino en las decoraciones hechas para el recibimiento oficial de la Corte a Mariana de Austria. De las obras efectuadas por Herrera fue muy famoso el Monte Parnaso alabado por Palomino ( 46 ), pero también se le encargaron otras obras que adornaban los ar

cos de la entrada ( 47 ).

El dibujo de Herrera Barnuevo tiene dos elementos empleados frecuentemente en las decoraciones de las bodas de los Austrias: Cupido como símbolo del amor y el águila como símbolo de los Habsburgo, a cuyo linaje pertenecía tanto Felipe IV como Mariana, en este caso. Así pues, el dibujo podría pertenecer a alguna de las obras hechas en honor de los nuevos esposos aunque en las descripciones conservadas no haya ningún texto que se ajuste exactamente a esta imagen, cosa nada extraña por otra parte, ya que tales textos ni describían todas las obras efectuadas ni todos los detalles de cada una de ellas.

No obstante, si sabemos que ambos personajes -Cupido y el águila- aparecían con el valor antes indicado en el arco de los Mercaderes de la Seda, levantado para la entrada en Madrid de Mariana de Austria. En él se pintaron dos jeroglíficos, uno de Cupido flechando un corazón y otro de un águila mirando al sol (símbolo éste también del rey como hemos visto en el capítulo de Apolo ( 48 ) y herido en el pecho por uno de sus rayos ( 49 ).

Otro dibujo, también de la Biblioteca Nacional de Madrid, (Barcia 633) y esta vez anónimo, nos ofrece de nuevo la imagen de Cupido, ahora disparando su flecha a dos serpientes enlazadas. La imagen recuerda las viñetas de algunos libros de emblemas en que el pequeño Cupido simboliza el Amor Divino o Humano y se le representa en una serie de escenas muchas de ellas relativas

a su lucha o triunfo contra el Mal (que en este caso pudiera estar representado por las serpientes, aunque el hecho de que sean dos y estén entrelazadas hace pensar en un simbolismo más complejo) (50).

Este dibujo anónimo de Cupido, que debe pertenecer a un artista del círculo madrileño, lleva a los pies del pequeño dios, la inscripción: "C.V2 (cifra desconocida) M.L. 1670 PºVizconde Prado" y una firma bastante difícil de descifrar (51).

Como hemos dicho antes, la figura de Cupido era muy frecuente en la iconografía de los festejos de las bodas reales y además de los ejemplos citados, a propósito del dibujo de Herrera Barnuevo, sabemos, pero sin conocer ninguna imagen gráfica, que la figura de Cupido aparecía también en las obras para el recibimiento de Mariana de Neoburg, segunda esposa de Carlos II.

Así por ejemplo, los monumentos levantados desde la Puerta de Guadalajara hasta Platerías, se adornaron con una serie de jeroglíficos, tres de los cuales al menos, contaban con la presencia de Cupido.

El primero representaba a Anteros -personaje opuesto pero gemelo de Eros- trayendo un águila coronada a la tierra en oposición a la imagen del Rapto de Ganímedes situado a su lado (52), iconografía ya comentada en el capítulo de Júpiter y Ganímedes (53). Otro jeroglífico mostraba a Himeneo y Cupido juntos (54) hermanando así el amor y el matrimonio; y el tercero representaba a Cupido quitando plumas a un águila ( 55 ), alusión al amor y a Mariana de Neoburg cuyo

embiema era también el águila de los Neoburg alemanes.

En cuanto a la historia de Cupido, el episodio más famoso es su amor por Psique, uno de los temas favoritos del arte europeo.

La historia de Amor y Psique merece un tratamiento señalado dentro del capítulo de Cupido.

La fábula esta sacada del relato de Apuleyo incluido en las Metamorfosis o Asno de Oro (IV 28 VI 24) de donde lo tomaron los mitógrafos medievales.

La narración, con sabor y detalles de cuento popular, se ciniuye no obstante entre los textos mitológicos por la presencia de algunos dioses olímpicos que, además de Cupido, dan cuerpo y vida al relato.

En la pintura española del siglo XVII aparece con relativa frecuencia el tema de Cupido y Psique y de los cuatro ejemplos que vamos a examinar, tres corresponden a encargos reales.

Las obras de más importancia iconográfica referentes al tema de Cupido y Psique son las realizadas como decoración en el techo de las habitaciones reales.

La primera corresponde al palacio de El Pardo y a los primeros años del siglo XVII. Se trata de las bodas de Psique y Cupido que se pintaron al fresco en el techo de la antecámara del rey.

La noticia la debemos a una somera mención en la relación de pagos efectuados a los pintores que trabajaron en El Pardo y por esto seguramente ha pasado



desapercibida para los estudiosos del palacio y de las pinturas.

El 26 de octubre de 1611 se relaciona "lo que su magestad ha librado para los pintores del Pardo" y la primera partida corresponde a la pintura de que tratamos: "Quenta con los maravedis, que ha recibido Michael Angel por las bodas de Siquis y Cupido, que pinto en la pieza del antecámara del rey, nuestro señor, de la casa real del Pardo". El pintor recibe a su inicio (19-6-1609) 300 reales "a cuenta de lo que montare pintar la historia", 600 entre junio y julio del mismo año y 2.960 reales y 10 maravedis el 12-1-1610 con lo que "se le cumplieron y acabaron de pagar trecientos y cinquenta ducados, que hubo de aver por la dicha historia, 131.250 maravedis". La noticia se complementa con el pago efectuado a otros dos pintores que trabajaron en la misma sala: "Quenta con los maravedis que Alexandro Semin y Julio Cesar Semin, su hijo, han recibido a buena quenta de lo que montare en pintar al fresco y dorar la boveda de la pieza del antecámara del rey, nuestro señor, de la casa real del Pardo, asciende a la cantidad de maravedis 270.475" ( 56 ).

Este dato se complementa con otro documento sobre la tasación de las pinturas del Pardo que poseía el duque de T'Serclaes y que fue publicado por Quintero en 1904.

La tasación se realiza el 11-8-1612 y en lo referente a la antecámara del rey se dice: "Julio Cesar Semin pintor, pintó al fresco y doró la boveda de la antecámara del Rey nro. sor. excepto la historia de medio que

la pinto Miguel Angel y se le pago, tasnadosse todo lo demas... en 21.131 Rs. 22m. ( 57 ).

Así pues, el techo de la habitación real se decoró con la historia de las bodas de Psique y Cupido enmarcada en una decoración de grutescos y elementos no historiados según podemos ver en las pinturas conservadas actualmente en el mismo palacio y dentro de la tradición manierista ya comentada anteriormente ( 58 ). La decoración general pintada por Julio César Semín y Alejandro Semín, dos de los pintores italianos que vinieron a trabajar al Pardo, y la lábula pintada por "Miguel Angel" del que no tenemos más noticias, pero que debe tratarse de Miguel Angel Leoni, el único artista de este nombre que aparece trabajando en las obras reales y que era conocido hasta ahora solamente como escultor ( 59. Desgraciadamente la pintura de El Pardo se ha perdido.

La segunda obra real con el tema de Cupido y Psique corresponde al alcázar de Madrid y se trata de un ciclo completo realizado en 1686.

Las pinturas se hicieron para decorar la galería del Cierzo del cuarto de la reina y fueron, como todos los frescos y gran parte de los cuadros del palacio, destruidas en el incendio de 1734. De la obra solo nos ha quedado, que sepamos, un dibujo de uno de los episodios pintados en la galería, y noticias, no muy detalladas, de las escenas representadas.

Los datos más extensos son los de Palomino.

Según él, la obra se inició en 1686, encargándose Claudio Coello tanto de la traza general como de la distribución de las historias, aunque por estar trabajando entonces el pintor en el cuadro de la Santa Forma, en El Escorial, se pasó el encargo a Palomino. "Por el año de 1686 se trató de pintar el techo de la galería del Cierzo del cuarto de la Reina. Y habiendo venido Claudio para este efecto, y trazado la arquitectura, y adornos concernientes a la distribución de las historias, o casos de la fábula de Psiquis, y Cupido, que allí se ejecutó. Y deseando su Majestad, que Claudio no hiciera falta a la continuación de la obra del Escorial, le preguntó: de quien podía fiarse la ejecución de dicha pintura de la galería. Y entonces le debí yo que me prefiriese a muchos, que sin duda, lo merecían mejor. Y avisado de la orden de su Majestad por el excelentísimo señor Conde de Benavente (mi protector) fui a verme con Claudio, para tomar la orden; y en virtud de ella, comenzamos los dos dicha obra; y habiendo pintado juntos algunas tareas a el fresco, se partió Claudio a El Escorial, dejándome, de orden del Rey, la instrucción de todo lo que se había de ejecutar en dicha galería." ( 60 ). Así pues la historia se había de representar en una serie de cuadros independientes, enmarcados con decoraciones y dentro de una traza general de arquitectura -obras estas últimas pintadas al fresco por Coello y Palomino- es decir, dentro del estilo introducido en España por Mitelli y Colonna.

Las escenas de la fábula elegidas para decorar la galería, podemos conocerlas a través de noticias

sueitas, dadas por Palomino en la vida de sus autores, aunque sin enumeración ni descripción clara y continuada. Los autores de la pintura de tales episodios fueron Sebastián Muñoz, Vanchesel y Arredondo.

La distribución de las historias se haría, según hemos visto en las obras de Mitelli y Colonna o en la sala de Pandora del mismo alcázar, con un episodio central y varios laterales alrededor, en espacios menores.

Según la descripción que da Palomino de las pinturas, y siguiendo el orden del texto de Apuleyo, los episodios representados fueron los siguientes.

Primero el momento en que Cupido introduce a Psique en su palacio, pintura hecha por Juan Vanchesel, el pintor flamenco que había llegado a Madrid en 1680 y que había hecho un retrato de la reina María Luisa, quien le encargó después algunas de las historias de la pintura de Psique y Cupido, en la parte de la galería del Cierzo a ella reservada. "Hízose así, y se le repartió, el caso de cuando Cupido llevó a Psique a aquel suntuoso palacio" ( 61 ).

El segundo episodio era el banquete que Psique recibió en el palacio de Cupido ( 62 ) pintura hecha por Sebastián Muñoz. "Y después pasó [Sebastián Muñoz] a ayudar en la pintura de la galería del Cierzo del cuarto de la Reina (que hoy está dividida en parte) y habiendo caído malo de un gran tabardillo... y convalecido que fue (en lo cual tardó mucho, porque la enfermedad había sido gravísima) pintó a el óleo una de las historias de aquella bóveda, que era de la fábula de Psiques, o Siquis, y Cupido, el caso en que habiéndola llevado Cupido

a su palacio, le tuvo en célebre convite, con música, y danzas, y todo linaje de placer." ( 63 ).

Los dos episodios siguientes corresponden, uno, a la visita que hace su familia a Psique, en la cual las hermanas de la joven, envidiosas de su suerte, le sugieren que debe ver el rostro de su amante no sea que se trate de un gran monstruo ; y otro, el momento en que Psique, haciendo caso de sus hermanas, acude con una luz al lecho y ve el rostro de Cupido. Ambas pinturas fueron hechas por Isidoro Arredondo. "Pintó también [Arredondo] en Palacio un gabinetillo de los del cuarto de la Reina, y en la galería del Cierzo dos historias de la fábula de Psiquis, y Cupido (que allí se ejecutó) y fue la una, cuando su padre, y hermanas la fueron a visitar en su palacio; y la otra, cuando Psiquis curiosa, quiso examinar con la luz el amante que la festejaba, estando dormido; y despertó, cayéndose una pavesa de la luz, de que se siguió su ruina, y desamparo." ( 64 ).

Y la última historia representada en la galería de la reina fue el momento en que Psique, abandonada por Cupido por haber visto su rostro, se encuentra sola sin las riquezas que el dios le había ofrecido. Esta última pintura fue obra también del flamenco Vanchesel quien, según Palomino, se había demorado excesivamente en la primera historia de la serie, pero no obstante, llegó a tiempo de terminar el ciclo: "pero mejor se des- empeñó en otra que hizo en el mismo sitio. cuando Psiquis, desaparecido el palacio, se quedó desconsolada en

un desierto, poblado de fieras, y vestigios, en que pinto algunos leones, tigres, y otras fieras, con un buen pedazo de pais." ( 65 ).

La obra concluyó , según Palomino, en 1686, es decir, el mismo año que él había dado para su inicio, por lo que la ejecución debió ser bastante rápida.

En un caso, -Sebastián Muñoz- Palomino especifica que la historia pintada lo fue al óleo por lo que es de suponer que se pintaron con esta técnica las historias, reservando el fresco para los adornos de marcos y arquitecturas pintados por Coello y Palomino.

Una última noticia nos da el Museo Pictórico acerca de esta obra, terminada por el mismo Palomino: "habiéndose de poner dos epígrafes latinos en dos empresas, que se colocaron en la pintura de la galería del tierzo del cuarto de la reina (que es la fábula de Psiquis y Cupido en este Palacio de Madrid) me mandó Su Majestad, que respecto de ser habitación de señoras, pudiese los mote castellanos y dejase los latinos" (66 ).

Así pues las historias de que nosotros tenemos noticia son cinco, lo que puede ajustarse bien al esquema -utilizado en otras salas del palacio que ya hemos visto- de un episodio central y cuatro laterales, uno en cada uno de los lados de la bóveda. ( 67 )

De todas estas obras, solo nos queda como testimonio gráfico, que nos acerque un poco la imagen representada en las pinturas, un dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid.

"

El dibujo (Barcia 630 dorso) corresponde al momento en que Psique se acerca con la lámpara al lecho donde duerme Cupido, es decir, a uno de los episodios pintados por Arredondo. En el dibujo la escena está limitada por una línea casi circular, que debía responder al espacio adjudicado en la bóveda. La composición, esbozada a lápiz y fijada definitivamente después a tinta, está atribuida al círculo de Rizzi. Dado que Arredondo fue uno de los más fieles seguidores del maestro, heredero incluso de algunos de sus bienes, entre ellos numerosos dibujos y borroncillos (68), habrá de tenerse en cuenta su nombre al estudiar este dibujo. No obstante, la obra conocida de Arredondo es muy escasa, y en lo que se refiere al dibujo solo hay un ejemplo que sepamos con seguridad es de su mano (69).

La historia de Psique y Cupido era conocida, como hemos dicho, por el libro de Apuleyo, el cual fue traducido al castellano en numerosas ocasiones (hay ediciones de Zamora 1536 y 1539, Medina 1543, Amberes 1551 y Alcalá 1584 y en el siglo XVII Madrid y Valladolid 1601, aunque todas ellas sin ilustraciones) y también aparece el tema en autos y comedias con un sentido alegórico (por ejemplo en las obras de Francisco Navarrete, Antonio de Solís, y Calderón de la Barca, alguna de ellas estrenadas en el palacio del Buen Retiro).

La intención de elegir la fábula de Psique no debió ser ciertamente la de representar el amor entre la bella Psique y el joven Cupido -no se describe ninguna escena de amor y en el dibujo conservado vemos a Cupido representado como niño de corta edad, con lo cual cambia el sentido de la historia- (70) sino más bien, creemos, la de mostrar una lección moral a través de la fábula. Esto puede deducirse de algunas observaciones.

La historia fue representada en la parte de la galería reservada a la reina, había de ser vista pues principalmente por ella y sus damas, es decir, por mujeres para quienes se restringía aún más la gama de escenas a representar. Recordemos por ejemplo, las pinturas recomendadas por Carucno "para habitación de Reina o senora" ( 71 , y también las palabras del propio Palomino desechando la rábula para habitaciones de señoras: "Y si fuere el sitio, que se ha de pintar, habitación de señoras, debe huirse totalmente de las fábulas, buscando siempre asuntos nobles, decorosos, honestos, y ejemplares." ( 72 ).

La alegoría moral de las pinturas se confirma con el dato de Palomino, de que él mismo había de pintar dos empresas en letras latinas en la sala de Psique, que se cambiaron a castellano por ser más fácil de comprender por las señoras que había de leer los ejemplos.

Pero además la única imagen que conocemos -la joven Psique acercándose con una lámpara al lecho donde duerme Cupido niño según el dibujo de la Biblioteca Nacional- nos ofrece una escena muy similar a la que aparece en algunos libros de devoción muy difundidos en el siglo XVII, concretamente a una de las ilustraciones del libro de Hermann Hugo Pia Desideria (Amberes 1624) hecha por Boece a Bolswert; en ella una niña -el Alma humana- busca a su amante -Amor Divino- y para ello se acerca con una lámpara encendida a un lecho que está vacío, mientras el Amor (niño Jesús) duerme en el suelo sobre una cruz. La letra, sacada del Cantar de los Cantares (3,1), al pie del grabado dice "In lectulo

"



meo per noctes quae sivi quem diligit/ anima mea quae sivi illum et non inveni" ( 73 ) palabras claramente dedicadas al amor humano como lo están también en la Biblia, pero que por provenir del libro sagrado no resultaba sospechosa para ilustrar un emblema de carácter moral religioso. Pues bien, la imagen que ilustra este texto se asemeja con bastante proximidad a la del dibujo que conservamos de las pinturas del alcázar.

Es conocida la difusión del libro de Hermann Hugo en todo el siglo XVII, pero en España se utilizó además el mismo grabado para la "versión libre" (según palabras del propio traductor) que de la obra hizo el jesuita padre Salas Afectos Divinos con emblemas sagrados, publicado en Valladolid en 1633 y que utiliza la misma estampa holandesa puesta así con más facilidad al alcance de los artistas españoles ( 74 ).

La moralización de la fábula de Psiquis y Cupido era frecuente encontrarse en la literatura española siguiendo la tradición medieval, así Mallara escribe el poema Psique y, siguiendo la alegoría de Fulgencio en sus Mitologías, como el mismo autor confiesa, explica el significado de la siguiente forma: "trata de que manera el Anima racional es más hermosa que cuantas cosas hay criadas, y cómo todas las naciones concurren a querer los beneficios que della le pueden venir, y el trabajo que se pasa con el amor humano, y el fin del divino. qué peligros subceden a los que usan de los ojos corporales para sus deseos" ( 75 ).

Es fácil pues ver como la historia de Psique y Cupido sirvió realmente como alegoría del alma y del

amor divino y por tanto era adecuada para ser representada en "habitación de señoras".

Además del ciclo del alcazar también hubo obras independientes con la historia de Amor y Psique. Por ejemplo, el Psique y Cupido de Velázquez ( 76 ) expresamente pintado para el salón de los Espejos del alcazar madrileño y pensado para hacer pareja con el de Venus y Adonis del mismo autor. Ambos cuadros, de iguales dimensiones, figuraban en dicho salón en 1686 y 1700, según registra el inventario del palacio: "Otros dos cuadros yguales de una vara de alto y vna media de ancho, vno de Adonis y Venus, y el otro de Siquis y Cupido, originales de mano de Belazquez" ( 77 ). Este cuadro, perdido en el incendio del palacio, se creyó durante algún tiempo el de la Venus del Espejo, como ya hemos dicho anteriormente ( 78 ).

Sería fácil atribuir a estos dos cuadros de Velázquez, pensados para lugares opuestos dentro del mismo salón, una significación alegórica también contrapuesta, dentro del contexto que estamos viendo para la habitación de Psique y que podía ser una alegoría del Amor Divino (Cupido y Psique) con un final feliz de la historia como corresponde a la bondad de los hechos, frente a una alegoría del Amor humano (Venus y Adonis), con un triste final, consecuencia de los "peligros que suceden a los que usan de los ojos corporales para sus deseos" en palabras de Mallara.

El mismo tema fue tratado por Mesquida en uno de sus lienzos. El propio pintor lo relaciona como "Un

amor e Isicne piccolo", hecho en Roma entre 1694 y 1698 ( 79 , y como de costumbre, esta noticia es la única que poseemos sobre la obra.

Dentro del capítulo de Cupido hemos de considerar las representaciones de amorcillos en escenas de juego o pelea, difíciles de precisar iconográficamente como indicamos al principio del capítulo y como observamos también a propósito de Baco niño. Así pues es necesario señalar que quizás queden incluidas en este apartado algunas representaciones no relativas a Cupido y que, con toda seguridad, quedarán fuera muchas otras perfectamente adaptables al tema que ahora tratamos; sin embargo creemos que los ejemplos recogidos bastarán para señalar el interés iconográfico del tema.

Las escenas a que nos referimos representan grupos de amorcillos, alados o no, en que los componentes danzan, juegan o pelean entre sí.

El tema toma auge a partir del Renacimiento con la introducción de figuras de amorcillos entre los grutescos.

Como ya hemos visto en el capítulo de Baco, el cuadro de Tiziano La Ofrenda a Venus (hoy en el Prado n° 419) admirado y copiado repetidamente en los siglos XVI y XVII jugó un papel muy importante en la difusión de las escenas de juegos infantiles.

El cuadro de Tiziano fue hecho para Alfonso de

Este en los años 1518-1519 y por la misma fecha se decoraba en el Vaticano la "loggeta" donde aparecen también grupos de amorcillos disparando flechas, jugando u observando el trabajo de otros personajes. Las pinturas, en gran parte perdidas, fueron hechas por seguidores de Rafael (Julio Romano, Penni, Perin del Vaga, Juan de Udine) bajo la dirección del maestro. Todos estos pintores al dispersarse por Europa difundieron también este gusto por las escenas de amorcillos.

Por otra parte, una serie de tapices de "juegos de niños" encargados por León X a talleres flamencos, según cartones de Juan de Uuine, acabaron de introducir este tema renacentista en la pintura europea. El éxito y la importancia de los tapices para la difusión de la iconografía de los amorcillos es subrayado por Jarry en su trabajo sobre los tapices ( 80 ).

La serie estaba compuesta de 20 piezas, se destinaba a la Sala de Constantino del Vaticano y al elegir este tema, León X "avait voulu créer une oeuvre d'esprit nouveau, dans laquelle seraient présentes la jeunesse et la gaieté " ( 81 ). La serie dispersa y desaparecida hoy en gran parte, se conoce por copias. Así sabemos que se representaron escenas de amorcillos y "putti" indistintamente, jugando con los símbolos del Papa y de la iglesia.

La serie romana fue imitada por los discípulos de Rafael y copiada en numerosas ocasiones durante el siglo XVII ( 82 ); los temas más repetidos fueron los

juegos de bolas, de pompas de jabón y de trabajos de jardinería. Como se ve, fácilmente alusivos también a símbolos heráldicos (bolas). alegórico-morales (vanidad de las pompas de jabón) y religiosos (podado de vides).

Para nosotros tiene especial importancia el tema porque las piezas más bellas de la nueva serie de juego de niños, hecha por Julio Romano y tejidas por Pannemaker, pasaron a las colecciones reales españolas, al ser compradas por Felipe II a los herederos del cardenal Granvela. En ellas "les amours ont perdu leurs ailes, mais on retrouve dans ces pièces somptueuses le magnifique décor des arbres chargés de fruits sur lesquels grimpent et s'amuse de jeunes enfants." (83).

De estos tapices se conservan cuatro piezas con figuras de "putti" que juegan y cogen racimos de grandes emparrados (84) mezclando así el tema de juegos de amorcillos con las bacanales infantiles, como ya indicamos más arriba (85).

A estas obras se debe el éxito de la iconografía de los amorcillos que se desarrolló a lo largo del siglo XVII y XVIII, en que los "putti" formaron series de los cuatro Elementos, las Estaciones, etc.

En España, durante el siglo XVI, aparecen los amorcillos jugando, tocando instrumentos, etc., en los frisos decorativos de edificios renacentistas, sillerías de coro y otras obras (recuérdese a ma-

nera de ejemplo, con abundantes y variadas escenas, el claustro del monasterio de Irache en Navarra, obra de Martín de Oyarzábal, 1541, y los frisos renacentistas de la sillería de la catedral de Sevilla (obra de Gonzalo Gómez y Horozco, entre muchos otros), pero como tema independiente en la pintura, surge con fuerza en el siglo XVII.

Aunque, como indicamos al principio, es difícil precisar cuándo se refiere la iconografía a cupidi-  
llos alados o a angelitos, y cuándo a cupidillos no alados o a simples niños, indicamos a continuación algunas obras del siglo XVII que nos parecen más próximas al tema del amorcillo pagano.

Entre las pinturas hay una perteneciente al museo del Prado (catálogo 1865 nº 376), actualmente depositada en la Universidad de Barcelona, que muestra una serie de "putti" jugando a las bolas. La pintura, correspondiente a la escuela madrileña, nos indica por su pequeño formato (0'625 x 0'785) la existencia de una clientela amante de los temas profanos, quizás por su aspecto más bien decorativo(86).

También existe una serie de cuatro cuadros, de autor desconocido, pertenecientes a un mismo coleccionista madrileño, en la que aparecen amorcillos alados, trenzando guirnaldas, tocando instrumentos musicales o jugando con animales y perros de caza, que nos hacen pensar en una incompleta serie de los

gentidos, aunque éstos sí parecen italianos, quizás genoveses.

Las escenas de juegos de amorcillos se muestran también en dos dibujos de Claudio Coello, que pertenecieron al Instituto Jovellanos de Gijón, y que conocemos por viejas fotografías. En el primero de ellos (87). seis amorcillos pelean alrededor de una esfera, y en el segundo, algunos más, entre guinaldas y flores, se pelean y cogen frutas. Los dibujos parecen indicados para insertar en frisos decorativos.

También a Claudio Coello están atribuidos tres dibujos de la Academia de San Fernando de Madrid (88) con sendos grupos de amorcillos portando cintas, escudos y coronas, estudios para alguna composición alegórica de tipo oficial, puesto que en uno de los escudos se ve el emblema del Reino de León.

Menor duda en cuanto al tema, ofrecen algunos dibujos, también del siglo XVII, que nos muestran la figura clásica de Cupido alado, con los ojos vendados, disparando sus flechas o preparándose para hacerlo, tal y como puede verse en un dibujo madrileño del círculo de Carreño, de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 652), donde el autor estudia distintas posiciones de Cupidos, como para utilizarlos posteriormente en otras composiciones. Precisamente uno de los grupos presenta a los amorcillos como sentados en un óculo fingido, según era usual representarlos en las bóvedas, desde el célebre ejemplo de Mantegna en la Camara degli Sposi de Mantua. Esto nos hace pensar que posiblemente se trate de un estudio para una de las bóvedas, pintadas en el alcázar de Madrid en tiempos de Carreño.

#### ECO

Estudiado en el capítulo de Narciso ( 89 ).

#### EOLo

Del llamado dios de los vientos, en realidad rey de los vientos ya que los gobernaba según instrucciones de Zeus ( 90 ), solo conservamos una obra del siglo XVII y noticias marginales de algunas otras.

Su imagen relacionada con este papel de rector de los vientos, aparece ya en el siglo XVI, en la portada de la iglesia del Salvador de Ubeda por ejemplo, en la que aparece representado entre otras figuras de los cuatro elementos, supuestos constituyentes del mundo físico; entre ellos está Eolo como símbolo del aire; su figura aparece hinchando una vela de navegar y rodeado de cuatro cabecillas representando a los vientos principales.

En el siglo XVII Eolo vuelve a aparecer con este mismo simbolismo en uno de los techos de la Casa de Pilatos, en Sevilla.

El techo, correspondiente a una sala pequeña, representa en el centro un banquete de los dioses olímpicos ( 91 ) y en una de las esquinas, como lienzo separado y enmarcado independientemente, aparece Eolo cogiendo las cabezas de los vientos por los cabellos para encerrarlos en el odre. Esta pin-

"



tura se ha atribuido a Mohedano y pertenece a los primeros años del siglo XVII ( 92 ).

Más tarde solo hay noticias de la aparición de Eolo, sin más detalles, en el arco de Santa María levantado en 1680 para el recibimiento oficial de María Luisa de Orleans en Madrid ( 93 ), y en la decoración que se colocaron desde la Puerta de Guacalajara hasta la de Platerías para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg. en 1690; en esta última volvió a aparecer Eolo encerrando los vientos en una gruta ( 94 ) sin duda para no poner impedimentos a la feliz llegada de la reina.

#### ERATO

Estudiada en el apartado de las Musas ( 95 ).

#### EURIDICE

Estudiada en el apartado de Orfeo ( 96 ).

#### EUROPE

Estudiada en el apartado de las Musas ( 97 ).

#### FLORA

Flora es la diosa romana a quien se festejaba al llegar la primavera pues a ella se debía precisamente la aparición de las flores en los campos.

Flora es una divinidad de poca importancia y de historia muy reducida -casi únicamente su amor por

el viento Céfiro. La iconografía de Flora desde los tiempos clásicos la presentaba como joven coronada de flores y esparciendo capullos por el aire, por lo que se usó muy frecuentemente como alegoría de la Primavera.

En el siglo XVI se había representada el Triunfo de Flora como alegoría de la Primavera en las pinturas murales de la Sala de las Vidrieras de la Casa de Pilatos, en Sevilla, obra, como ya hemos visto, de Diego Rodríguez, de 1539, inspirada en estampas de Pieter Coecke; sin embargo, el estado actual de la obra no permite contemplar más que fragmentos de la alegoría (98).

En la pintura del siglo XVII tenemos la imagen de Flora en un cuadro del Museo del Prado (2877), firmado por Juan Van der Hamen y fechado en 1627. La diosa está sentada señalando las flores a sus pies y recibiendo la ofrenda de un canastillo de rosas que le presenta un niño.

El cuadro perteneció a Carderera en el siglo XIX y fue catalogado en su colección como Primavera (99). Existe además, en la colección del Banco de España, otro lienzo similar de Van der Hamen, con la Ofrenda a Ceres (o más bien Pomona), alegoría del Verano (o del Otoño) (100), por lo que se ha pensado fuesen ambas obras parte de una serie de las Estaciones, inspirada quizás

en los grabados de Sadeler o Tempesta (hechos entre 1590 y 1600) de quienes sabemos tenía ejemplares van der Hamen ( 101 ).

El tema es frecuente en las obras de artistas flamencos (recuérdese por ejemplo la Flora de Rubens en el Prado). El carácter tan realista de la joven Flora en la obra de Van der Hamen hace pensar en un verdadero retrato, en cuyo caso la alegoría sería mucho más amplia, dada la posibilidad que presentan las flores de encarnar valores relacionados con el amor (fidelidad, perpetuidad, etc.). Dentro de este simbolismo interpreta Gállego el cuadro de Van der Hamen como un poema floral dedicado por el pintor a su amada ( 102 ).

La calidad de esta obra de Van der Hamen puede explicar el papel destacado que se daba al pintor en la representación de frutas y flores, como ya indicaban Pacheco y Palomino. El soneto que le dedicó Lope de Vega puede decirse inspirado en la contemplación del cuadro de Flora de que ahora tratamos:

"Si cuando coronado de Laureles,  
copias, Vander, la Primavera amena,  
el lirio azul, la cándida azucena,  
murmura la ignorancia tus pinceles:

Sepa la envidia, castellano Apeles,  
que en una tabla, de tus flores llena,  
cantó una vez, burlada, Filomena,  
y libaron abejas tus claveles.

Pero si las historias vencedoras  
de cuanto admira en únicos pintores,  
no vencen las envidias detractoras,  
y callan tus retratos sus favores;  
vuelvan por ti, Vander, tantas Auroras,  
que te coronan de tus mismas flores" ( 103 )

También Claudio Coello trató el tema de Flora en una de sus obras. La imagen nos ha llegado por un dibujo que conserva el Museo del Prado (104) (F.D.405) y que parece estudio para un techo, ya que en él se esboza la forma de la bóveda y las decoraciones, mientras en la superficie central se representa a Flora volando, rodeada de Cupidos y esparciendo flores por el aire, según su iconografía tradicional, coincidente sin embargo con la de la diosa Aurora, como hemos visto más arriba.

La obra puede corresponder a alguno de los techos pintados en el alcázar real aunque no ha quedado mención de tal pintura.

De Mesquida, cuya presencia en pinturas mitológicas es constante, tenemos como siempre, noticias solamente, de dos pinturas con la imagen de Flora y, como casi siempre también, sin más referencia que el título y la fecha, dados por el mismo pintor: "Une Flore tele di imperator" hecha en Roma entre 1694 y 1698 ( 105 ) y "Une Flore tele 10 e 7" hecha en Venecia entre 1698 y 1700 ( 106 ).

También representó Mesquida la historia de Céfiro y Flora. La diosa acompañado de su amante

"

el viento fue el tema de dos pinturas de Mesquida, esta vez pertenecientes sin embargo al siglo XVIII. La primera de ellas es un techo pintado por el artista en 1711 ( 107 ), por tanto fuera del período que abarca nuestro trabajo; y la segunda, más tardía aún, pero interesante por ser una de las pocas obras conservadas actualmente.

El lienzo pertenece ahora a la colección March de Palma de Mallorca y representa a Flora sentada, mientras Céfiro la corona de flores y dos amorfillos contemplan la escena. Esta pintura debe ser la mencionada en la relación de Serra, como obra hecha por Mesquida en Mallorca, durante los siete últimos años de su vida, es decir, entre 1740-1747, obra encargada por Don Antonio Ferrandell y conservada por sus herederos en 1919 ( 108 ).

A pesar de pertenecer ya a pleno siglo XVIII, como delata claramente también el estilo de la obra, la mencionamos por ser una de las escasísimas pinturas conservadas del pintor mallorquín.

#### GALATEA

La nereida Galatea suele aparecer en la pintura en episodios relacionados con el mar, y su figura, al igual que la de sus hermanas Anfítrite y Tetis, se utiliza frecuentemente como alegoría del Agua. La imagen de las tres hermanas es en este caso

muy similar y se las representa generalmente navegando sobre una concha o sobre un delfín.

De pinturas hechas en el siglo XVII con el tema de Galatea tenemos solamente noticias. Así, de una "Galateja" hecha por Mesquida en Venecia antes de 1700 ( 109 ) y de un lienzo de Galatea en la mar sobre una concha, pintado al temple por Palomino y que figuraba entre las pinturas salvadas del fuego del alcázar de Madrid en 1734 ( 110 ).

En Florencia (Uffizzi 10156 S) hay un dibujo de Escalante, de iconografía difícil de precisar. El espacio acotado para la representación es de forma ovalada y en él aparece una figura de mujer, vestida con ropas ligeras, con una especie de delfín a los pies, y a su lado otra figura que parece sostener o levantar un paño. La imagen femenina se ha interpretado como Galatea ( 111 ), aunque otras versiones ven en ella una alegoría de tipo moral -Castidad o Verdad- ( 112 ).

La interpretación de Galatea parece ser más acertada, sobre todo si tenemos en cuenta los antecedentes de Rafael ya mencionados ( 113 ) y Cambio (dibujo del Louvre inv. 9312) en que aparece Galatea navegando sobre un delfín con el manto desplegado a su espalda y acompañada de dos amorcillos de manera muy similar al dibujo de los Uffizzi.

En cualquier caso no se tiene referencia al-

"

guna de pinturas mitológicas de Escalante que pudieran corresponder a la imagen del dibujo, por lo que aquí nos limitamos a dejar constancia de la existencia del dibujo.

Tal vez la única aventura conocida de Galatea sea la de su amor por Acis, estorbado por Polifemo. Acis, hijo de Pan y <sup>de</sup> una ninfa de Sicilia, se enamoró de Galatea y fue correspondido por ella, pero el cíclope Polifemo, también amante de Galatea, sorprendió juntos a los dos jóvenes y aplastó a ACis con una roca, siendo el joven transformado en río por Galatea (Met. XIII 750-893). Este episodio es bastante frecuente en la pintura y es especialmente famoso el fresco pintado por Aníbal Carracci en la Galería Farnese de Roma, con la imagen de Polifemo en primer plano y las de Acis y Galatea huyendo del peñasco que el cíclope les arroja.

A Mazo se atribuye un cuadro con este tema de Galatea, Acis y Polifemo. El inventario del palacio de Aranjuez de 1794, lo cita en la primera pieza del Guardarropa: "otro igual (7 1/4 por 8 y 3/4) Polifemo sobre una montaña que arroja una peña a Acis y Galatea. Mazo". En 1818 sigue en el mismo lugar: "dos varas de ancho dos y media alto. Polifemo en alto Galatea y Acis huyendo al pie de la montaña".

Tormo menciona ( 114 ) un cuadro de Polifemo

de Juan Bautista del Mazo que estaba en el palacio de las Salesas de Madrid y fue quemado en mayo de 1915. El cuadro estaba inventariado en el catálogo de la Trinidad con el n<sup>o</sup> 2841 y en el del Prado de 1873 con el n<sup>o</sup> 798: "Pais montuoso con vista del mar. En lo alto de una montaña se ve a Polifemo en el acto de arrojar la piedra a Acis" (115). Poco después, en 1882, fue cedido en depósito al Tribunal Supremo de Justicia donde se destruyó en el incendio de 1915, sin haber sido siquiera fotografiado.

En el catálogo del Prado se dice también que era compañero de una paisaje con Venus y Adonis muerto y otro con Eneas ayudando a Dido a bajar del caballo, cuadros vistos ya en sus capítulos correspondientes (116), y pertenecientes al palacio de Aranjuez igual que éste de Polifemo.

El cuadro pertenece a la serie de paisajes con figuras mitológicas cuya atribución se disputan Mazo y Agüero.

#### GLAUCO

Glauco es el célebre pescador de Eubea metamorfoseado en pez y convertido en divinidad marina por Océano y Tetis.

Aunque no hay obras independientes con la representación de Glauco, aparece esta divinidad, como alegoría del agua, en la bóveda de la escalera de la reina, en el palacio de El Pardo, según nos la describe su autor, Jerónimo de Mora (117).

"



#### HIMENEO

La imagen del dios de las bodas, debido a su patronazgo, era frecuente encontrarla en las obras hechas con motivo del matrimonio del rey y así la hemos visto ya representada en la entrada de Mariana de Austria en Madrid.

En la descripción que poseemos de la entrada se menciona una estatua de Himeneo con la antorcha encendida, sobre un pedestal ( 118 ). La obra naturalmente se perdió, pero nos ha quedado un dibujo de Francisco Rizi que representa dicha imagen. El dibujo pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid donde está interpretado como "ninfa con manzanas" (Barcia 459) ( 119 ).

También aparece Himeneo representado junto a Mercurio y la Fama en otra obra realizada para la misma ocasión y de la que conservamos un dibujo, también de Francisco Rizi ( 120 ).

Con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans aparece Himeneo junto a Apolo, Mnemosine y las nueve musas, y Persuasión, en las decoraciones del arco de Santa María ( 121 ).

Finalmente, para la entrada de Mariana de Neoburg, tenemos también noticias de una obra representando a Himeneo y Cupido ( 122 ).

IRIS

De la célebre mensajera de Juno no conservamos ninguna pintura dedicada a ella en exclusiva pero sí aparece junto a Juno en el cuadro de Palomino ya mencionado ( 123 ), y también sabemos que se representó junto a la misma diosa, en las decoraciones de la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg ( 124 ).

LAQUESIS

Estudiada en el apartado de las Parcas ( 125 )

LATONA

Su imagen solo aparece en relación con el nacimiento de sus hijos Apolo y Diana ( 126 ).

MARSIAS

Estudiado en el capítulo de Apolo ( 127 ).

MELPOMENE

Estudiada en el grupo de las Musas (128 )

MNEMOSINE

Mnemosine (la Memoria) es una titánide amada por Zeus con el cual engendró las nueve Musas.

La aparición de Mnemosine en el arte español es muy rara y solo conservamos noticias de una obra con su imagen.

En la decoración del arco de Santa María, levantado para la entrada de María Luisa de Orleans

"

en Madrid, en 1680, se representó a la madre de las Musas junto a sus hijas, a Apolo, Himeneo y Persuasión ( 129 ), siendo ésta la única mención que tenemos de la célebre titánide ( 130 ).

#### OCEANO

Solo se le cita junto a Tetis, como veremos más abajo ( 131 ).

#### PAN

Las noticias que tenemos sobre la representación del dios pastoril en la pintura española del XVII nos lo presentan siempre en relación con la historia de Siringa.

Según el relato de Ovidio (Met. I 689-712), Pan se enamora de la náyade Siringa quien, huyendo de él, ve su cuerpo transformado en cañas de las que Pan se apodera y con las que fabrica su célebre flauta llamada también Siringa.

El encuentro de Pan y Siringa, con la transformación de la joven es tema muy repetido en la historia del arte.

En la pintura española lo representó Ribera, de quien se registra un lienzo de este tema en el palacio de Madrid, en 1734; la obra debió salir con daños muy serios del incendio del alcázar:  
"Otra sin marco ni bastidor de dos y media varas

alto y tres y media de ancho, sumamente maltratada, de Pan y Siringa, original de Ribera". (Recordamos también que una obra atribuida a Ribera con la representación de "Pan et Pipeaux" se cita como vendida en París en 1863 ( 132))

También hay noticias de una obra de Collantes con la historia de Pan y Siringa. Se cita en el Buen Retiro en 1700 ( 133 ).

Igualmente en el Buen Retiro estaba otro cuadro con la fábula de Pan y Siringa, esta vez debido a la mano de Juan de la Corte ( 134 ). Se cita también en el inventario de 1700: "una sobrepuerta de vara y cuarta largo y vara de alto con un país y la fábula de Pan y Siringa de mano de Juan de la Corte, con marco dorado y negro, tasado en ocho doblones". Allí continuaba en 1794.

En otras ocasiones aparece Pan acompañado de Apolo, como hemos visto en el capítulo correspondiente al dios olímpico ( 135 ).

#### POLIFEMO

Aparece siempre en relación con Galatea ( 136 ).

#### POLIMNIA

Estudiada en el grupo de las musas ( 137 ).

#### POMONA

El triunfo de Pomona, como alegoría del otoño, se representó en la pintura mural de la Sala de las

Vidrieras de la Casa de Pilatos, en Sevilla, pintura hecha por Diego Rodríguez en 1539, como ya hemos dicho y que debido a su mal estado de conservación ha sido posible reconstruir solamente por la estampa de Pieter Coecke van Aelst, que el pintor utilizó como modelo (138).

A la diosa de los huertos corresponde muy posiblemente el cuadro de Juan Van der Hamen, firmado en 1620, que posee el Banco de España (138bis) y que fue publicado primero como Ofrenda a Ceres, según hemos visto ya en el capítulo de esta diosa (139).

Sabemos también que su imagen apareció en el Arco de los Italianos, hecho para la entrada de Mariana de Austria en Madrid (139bis). El arco estaba dedicado a la Tierra, y Pomona aparecía con sus frutos característicos, productos de aquella.

#### PROSERPINA

El tema del rapto de Proserpina fue representado en el siglo XVI, en el Palacio del Viso del Marqués, donde los artistas italianos decoraron una sala con la historia de Proserpina exclusivamente (140).

La bella hija de Ceres, raptada por Plutón, no mereció al parecer, la atención de los pintores españoles y de ella solo conservamos una obra perteneciente al siglo XVII, ya mencionada (141) y correspondiente no a un original español sino a la copia hecha por Mazo del Rapto de Proserpina de Rubens, hecho para la Torre de la Parada (142).

SILENO

Estudiado en el capítulo de Baco. ( 143 )

SIRINGA

Siringa, la célebre náyade amada de Pan, aparece en la pintura española solamente en relación con su aventura con el dios Pan, ya mencionada (144 ).

TALIA

Estudiada en el grupo de las Musas ( 145 ).

TEMIS

Temis fue una de las titánides, hija de Urano, divinidad evocada algunas veces en literatura pero muy raramente representada en el arte.

En el siglo XVII aparece registrada su presencia, sin más detalles, en el arco de los Italianos en la entrada real de María Luisa de Orleans en Madrid, en 1680 ( 146 ) y en uno de los jeroglíficos pintados en la decoración del Retiro, para la entrada de Mariana de Neoburg ( 147 ).

TERMINO

Al igual que Temis sólo aparece citado en el arco de la Puerta del Sol, levantado para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid ( 148 ).

Término es un dios romano encargado de vigi-

"

lar los límites o "términos" de los campos y por extensión las fronteras del Estado (149). Su imagen era similar a la de los hermes y su presencia en la entrada de María Luisa haría referencia, probablemente, a las fronteras de España rendidas ante la nueva reina, aunque la descripción no dice nada en concreto.

Las divinidades del tipo de Término y Temis, referencias más bien a abstracciones, sin arraigo en los textos clásicos, se empleaban en la composición de jeroglíficos o emblemas, de simbolismo más rebuscado (150), pero su imagen no suele aparecer en otro tipo de obras que, como la pintura, eran de más compleja realización y tenían una función bastante distinta. No obstante, las reseñamos aquí como pintura española del género mitológico que fueron.

#### TERPSICORE

Estudiada en el grupo de las Musas (151).

#### TETIS

En la mitología hay dos personajes famosos con el nombre de Tetis. Uno, la titánide hermana y esposa de Océano y por tanto reina de los mares, y otro, la nereida Tetis, nieta de la primera y madre de Aquiles.

La confusión al parecer se da sólo en español debido a la grafía elegida para la transcrip -

ción de los nombres griegos (152).

A la primera de estas divinidades debe corresponder la imagen representada en un lienzo del museo del Prado (3197), de autor español desconocido. El cuadro muestra la figura de una mujer con corona y cetro -reina pues del mar- junto a un delfín y a una gigantesca caracola. El personaje se utilizó como alegoría del agua, y el lienzo es, en efecto, pareja de otro con la alegoría de la Tierra (Prado 3196). El hecho de presentar el personaje los símbolos del reinado hace pensar en la figura de Tetis, esposa de Océano, aunque es preciso recordar que Palomino -contemporáneo del autor del lienzo- identifica a Neptuno con Océano y nombra a Tetis como esposa del primero y reina del océano (153).

También recordamos que las figuras de Océano y Tetis fueron representadas por Jerónimo de Mora en la bóveda de la Escalera de la Reina, en el palacio de El Pardo; la iconografía, explicada por el pintor (154) se debe a considerar a Océano y Tetis padres de las musas y a figurar todas estas divinidades como súbditos de Palas, el personaje mitológico que representa a su vez a la reina.

Al segundo personaje con el nombre de Tetis, es decir, a la esposa de Peleo y madre de Aquiles,



-esta vez sin dudas- se refiere una pintura citada en el inventario de 1700 de la Torre de la Parada: "una pintura de quatro varas de ancho, de las bodas de Tetis y Peleo, de mano de Irrissi tasado en 150 doblones".

La mención de "Irrissi" debe referirse a Francisco Rizi -a quien se le menciona repetidamente como Rissi también- y por tanto se trata también de una obra española. Rizi, como hemos visto, tiene otras obras mitológicas y por su trabajo en la Corte debió realizar con cierta frecuencia pinturas de este tipo. No obstante esta es la única referencia que poseemos sobre un cuadro de Rizi con el tema de Tetis y Peleo.

La iconografía pertenece a los célebres esposales de Peleo y Tetis, a los que asistieron todos los dioses del Olimpo y cuya consecuencia fue el nacimiento de Aquiles.

La pintura de Rizi se perdió a poco de creada pues el mismo inventario de 1700 añade tras la mención del cuadro de Rizi "perdida en el saqueo militar ya citado", es decir, en uno de los saqueos derivados de la guerra de sucesión, ya que el inventario, como es sabido, se hizo a causa de la muerte de Carlos II, fallecido en 1700, pero la parte correspondiente a la Torre de la Parada se terminó

- 1061 -

tres años más tarde, según se indica al final del mismo: "Terminose este inventario de la Torre de la Parada a 26 días del mes de septiembre del 1703".

URANIA

Estudiada en el grupo de las Musas ( 155 ).

En cuanto a los personajes mitológicos correspondientes a este apartado de divinidades menores, que aparecen siempre agrupados bajo un nombre genérico, seguiremos el mismo sistema de orden alfabético.

#### GENIOS

La presencia de los genios en la mitología se debe a la creencia en espíritus particulares que acompañaban a cada persona desde el nacimiento hasta la muerte.

Estos personajes, masculinos y generalmente alados, aparecen con un carácter secundario en algunas pinturas pero muy raramente como protagonistas exclusivos.

En la pintura española no conocemos obras con representación de genios exclusivamente, aunque si hay noticias de una venta efectuada en París en 1853 y en la que se expusieron "tres cabezas de genios" atribuidas entonces a Zurbarán ( 156 ), obra de iconografía sorprendente y de atribución aún más.

#### GRACIAS

Las tres gracias, Aglaya, Eufrosine y Talia, son conocidas por su nombre colectivo más que por el particular de cada una. Las Gracias son hijas de Zeus y de la oceánide Eurínome y diosas de la

belleza y el atractivo, compañeras frecuentes de Venus ( 157 ).

En el siglo XVI hemos visto su imagen en algunas obras relacionadas con Hércules ( 158 ) pero no en obras independientes.

En el XVII es muy raro también encontrar su imagen.

La iconografía tradicional de las tres Gracias las presenta como tres jóvenes, generalmente desnudas y enlazadas entre sí, una de espaldas y dos de frente, conforme aparecían ya en los frescos pompeyanos.

Como obras españolas del siglo XVII con la representación de las Gracias solo tenemos la noticia de una pintura atribuida a Antolínez con este tema.

La noticia viene dada en el inventario de la colección italiana Scotti, colección formada en España por el marqués de Piacenza, venido como Mayor-domo Mayor de Isabel de Farnesio en 1714, y trasladado después a Italia. La cita dice: "una tela della stessa misura [di tre palmi] in cui son dipinte le tre Grazie nude per mano dell'Antolines pittore famosissimo Spagnuolo, o come altri crede, per mano del Rubens" ( 159 ).

Aunque la atribución a Antolínez, como se ve,

"

es incluso dudosa para el redactor del inventario, creemos necesario recogerla por ser Antolínez autor de otras mitologías ya vistas y posible autor de este cuadro mencionado en la colección italiana.

#### MUSAS

Las Musas son hijas de Zeus y de la titánide Mnemosine y son patrocinadoras de las actividades artísticas y espirituales en general.

Sus nombres, desde la tradición clásica son: Clío, Euterpe, Talía, Melpomene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope, y aparecen generalmente acompañando al dios Apolo, por lo que han sido estudiadas en el capítulo referente a dicho dios ( 160 ).

#### NINFAS

Las ninfas, divinidades femeninas especialmente jóvenes y bellas, comprenden distintos grupos correspondientes a fuentes, montes, árboles, y otros elementos importantes de la naturaleza. Son sin embargo, junto con los sátiros, las únicas divinidades que carecen normalmente de la inmortalidad.

Su iconografía más frecuente las presenta como compañeras de algunos dioses, especialmente Diana de quien forman el séquito habitual ( 161 ).. Como iconografía propia podemos considerar algunas representaciones en que aparecen ninfas sorprendi-

das o asaltadas por sátiros, mientras duermen o se bañan. Estas obras suelen aparecer citadas en los inventarios o catálogos como "ninfas y sátiros" y corresponden a la característica general de la ninfa como personaje que encarna la juventud y la belleza y del sátiro como representante general del instinto y la sensualidad bruta.

Como ya hemos señalado en el capítulo de Júpiter, las obras en que aparece una ninfa observada por un solo sátiro han sido consideradas como posibles representaciones de Júpiter y Antíope y por tanto, han de consultarse en ese capítulo ( 162 ). Sin embargo hay otras obras en que tal confusión no es posible, como cuando aparece por ejemplo, varios sátiros observando a una ninfa y en las escenas de varias ninfas y sátiros agrupados.

Al primer caso puede corresponder la iconografía que aparece en un dibujo que poseía antiguamente el Instituto Jovellanos de Gijón, ( 163 ) en él se representa a una mujer dormida observada por varios sátiros, el dibujo ha sido atribuido, aunque con dudas, a Alonso Cano. (

En cuanto a los juegos o diversiones de ninfas y sátiros, la única obra española de que tenemos referencia, es una copia hecha por un pintor

de la escuela de Madrid, del lienzo de Rubens titulado "Ninfas y sátiros", conservado actualmente en el museo del Prado (1666). De la copia solo quedan dos fragmentos -procedentes de la colección Carderera- (164) - expuestos como obras independientes en el Museo Provincial de Huesca, y que se mencionan como "Tres sátiros y una ninfa" y "Dos ninfas y un sátiro" (nº 60 y 61 respectivamente de la colección Carderera) ( 165 ).

#### PARCAS

Otros de los personajes que aparecen siempre agrupados en las narraciones mitológicas son las Parcas: Cloto, Láquesis y Atropos, más conocidas por el nombre colectivo que por el individual.

En la pintura española del XVII solo sabemos de una obra que represente a estos personajes. Se trata de una pintura hecha por Donoso en el arco de los Italianos para festejar la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid. En el arco se cita a las Parcas entre otros personajes sin precisar más la iconografía ( 166 ).

#### SATIROS

Los sátiros, como hemos dicho ya, son personajes de figura semianimal (patas, orejas y cuernos de macho cabrío) y representan en cierto modo la

contraposición de las ninfas, habitan como ellas los prados y los bosques y se les considera característicos del cortejo de Baco. Así como las ninfas representan la belleza y la juventud, los sátiros representan la sensualidad y con frecuencia la lujuria (recuérdese el salvaje de la época medieval, derivado de los sátiros del mundo grecolatino (167)).

Entre los sátiros son importantes Marsias y Sileno, quienes tienen historias propias, con referencia a Apolo y Baco respectivamente y estudiados por tanto en los capítulos correspondientes a estos dioses (168).

A los sátiros se les suele llamar indistintamente silenos, sátiros, faunos y silvanos, confusión debida, al parecer, a la fama de Sileno entre los sátiros y a la transcripción latina de sátiros y silenos por faunos y silvanos, respectivamente (169). Así pues, sátiros, silenos, faunos y silvanos responden todos a un mismo tipo de personaje.

Su iconografía más frecuente es la que presenta a los sátiros espiando a las ninfas y formando parte del cortejo de Baco (170), e igual que hemos señalado para las ninfas, la imagen de los sátiros como personajes exclusivos de una obra es más bien rara.

En 1840 se cita en la colección García de



la Huerta "un pais con puente un satiro y tres niños de once cuartas y media de alto, nueve varas de ancho" tasado en 25.000 reales y compañero de otro lienzo de las mismas dimensiones y tasación, atribuido a Velázquez, y descrito como "pais con fuente y baños de Diana" (171) como ya indicamos en el capítulo de Diana (172).

La breve descripción de la obra hace pensar en un cuadro de amplio paisaje y pequeñas figuras que componen la historia, del mismo tipo que los realizados por Mazo o Agüero y que pasaron de Aranjuez al museo del Prado.

Claudio Coello hizo también un cuadro con la representación de un sátiro. La obra se menciona como "un sátiro pequeño" en el inventario de los bienes del pintor hecho a su muerte y fue tasado por Ardemans y Manuel de Castro en doscientos reales (173).

Otra obra española, pero esta vez no original sino copia de Rubens, es el cuadro de ninfas y sátiros hecho por un pintor madrileño desconocido ya visto en el apartado de las ninfas (174).

También se citan, entre las obras de arte español vendidas en París en el siglo XIX "dos faunos" atribuidos a Velázquez, en una venta de 1844 (175), que quizás sean obras de algún pintor de escuela madrileña aunque, como de costumbre, nos limitamos a dar la referencia de la pintura ya que no es factible comprobar el dato.

- 1069 -

Finalmente, hay un dibujo de Ribera en el museo Metropolitano de Nueva York, que representa la cabeza de un sátiro y que se ha querido relacionar con una de las figuras del cuadro de Sile - no Borracho de Nápoles, aunque ésto se ha rechazado últimamente (176).

N o t a s

- ( 1 ) Véase más abajo pág. 1048
- ( 2 ) Véase más arriba pág. 236 y 331
- ( 3 ) Marqués de SALTILLO Prevenciones artísticas para acontecimientos regios... "B.R.A.H." 1947 p. 387
- ( 4 ) Véase más arriba capítulo de Hércules, pág.
- ( 5 ) La descripción de la entrada habla de la pintura de un Hércules que sostiene el globo celeste, alusión a Fernando que, como Hércules a Atlas, había de aliviar a su hermano Felipe de los pesados trabajos del gobierno; la explicación de la imagen viene dada en el mismo texto de la descripción de los festejos: "aludiendo a la fábula de los antiguos, que fingen, que queriendo resollar Atlante de la carga del Cielo, que sustentava, le puso sobre las espaldas de Hércules, el cual sin mucho trabajar la sustentó francamente, queriendo significar que quando nuestro gran Monarca Atlante (en cuyo apoyo descansa el mundo) tuviesse tal vez necesidad de aliviar se por algun tiempo, no le faltara su Hércules Fernando" (Aedo Viage sucesos y guerras del Infante Cardenal D. Fernando de Austria Madrid 1637, 41)
- ( 6 ) Noticia del Recibimiento y Entrada de la Reyna nuestra Señora Doña María-Ana de Austria. (Madrid 1650) p. 56
- ( 7 ) Véase más arriba capítulo de Hércules pág. 387
- ( 8 ) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica Madrid edición 1947 p. 1925
- ( 9 ) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 p. 336

- ( 10 ) CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid 1800 II p.116
- ( 11 ) Véase más abajo pág. 1066
- ( 12 ) Otra figura de anciano relacionada con Aurora es Titano, de quien la diosa se anamoró y consiguió para él la inmortalidad, pero habiendo olvidado pedir la juventud eterna también se convirtió en un anciano a quien finalmente la Aurora mantuvo encerrado en su cuarto o lo convirtió en cigarra (Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 p. 388-390) por lo que no creemos que haga referencia a este personaje la iconografía de la sala de El Pardo.
- ( 13 ) Vicente POLERO Descripción del Real Palacio de El Pardo "B.S.E.E." 1895-96 p. 148  
Así ha sido recogido también por Matilde LOPEZ SERRANO El Pardo. El palacio y el museo. La Casita del Príncipe. La Quinta. Madrid 1976 p. 139.  
No se menciona sin embargo en la obra de Diego ANGULO INIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid 1969 p. 86-189 referentes a Carducho.
- ( 14 ) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. p. 98 y Andreina GRISERI L'autunno del Manierismo alla Corte di Carlo Emanuele I e un arrivo "caravaggesco" "Paragone" 1961 n° 141 p. 21ss.
- ( 15 ) Palomino ob. cit. p. 922
- ( 16 ) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid.... "Bulletin Hispanique" 1958 p. 294
- ( 17 ) Ebria FEINBLATT A "Boceto" by Colonna-Mitelli in the Prado "Burlington" 1965 p. 349
- ( 18 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles siglos XV-XVII Madrid 1972 p. 162
- ( 19 ) Ibidem

- ( 20 ) Ignacio CALVO La finca madrileña "Casa-Puerta"  
"Revista de la Biblioteca Archivo y Museo"  
1924 p. 280
- ( 21 ) Ibidem p. 270ss.
- ( 22 ) Conde de la VIÑAZA Adiciones... Madrid 1889-  
1894 III p. 52
- ( 23 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Pintura italiana  
del siglo XVII. Exposición conmemorativa del  
ciento cincuenta aniversario de la fundación  
del Museo del Prado. Madrid 1970-nº 123 p.378
- ( 24 ) Todos ellos estudiados por Feinblatt ob. cit.
- ( 25 ) Feinblatt ob. cit. p. 354
- ( 26 ) Ibidem p. 349
- ( 27 ) Apud Feinblatt ob. cit. p. 353
- ( 28 ) Feinblatt ob. cit. p. 354
- ( 29 ) Entre las ediciones consultadas no se ha encontrado ninguna ilustrada por Tempesta y por ello se ha elegido para este estudio las ediciones con estampas de Bernardo Salomón ya que, además de coincidir casi exactamente sus viñetas con las de Tempesta indentificadas por E. Harris, el éxito alcanzado por las ilustraciones de Bernardo Salomón, debió ser tenido en cuenta por Tempesta para hacer las suyas. Las ediciones consultadas son la italiana de Lyon 1559, que tiene la ventaja de llevar cada ilustración el título de la escena, la latina de Frankfurt 1567 y la castellana de Amberes 1595).
- ( 30 ) Es llamado por Harris "Céfalo disfrazado" pero que según el texto italiano representa a "Aurora innamorata di Cefalo" interpretación más acorde con la imagen ofrecida.
- ( 31 ) Escena también identificada por E. Harris (Feinblatt ob. cit. p. 354)
- ( 32 ) Algunas ediciones, por ejemplo la castellana de Amberes 1595, amplían el número de viñetas

ilustradas para el libro VII, pero las dos que se añaden en este libro no se refieren ya a la historia de Céfalos sino a episodios del reinado de Eaco.

- (33) Bonet identificó también el episodio de Céfalos y Procris y sugirió el de Apolo y Laoconte para otro de los medallones, viendo el conjunto no como un todo sino como episodios independientes unos de otros, y recordando la similitud de las imágenes con algunas obras de Bernardo Salomón (Antonio BONET CORREA Nuevas obras y noticias sobre Colonna "A.E.A." 1964 pág. 309-310.
- (34) Ebra FEINBLATT Six ceilings by Colonna at Zola Predosa "Art Quarterly" 1958 pág. 270
- (35) Ibidem págn 270-271. También Giovanna ROTONDI TERMINIELLO Palazzo Reale Genova 1976 pág. 18 y 23. Obsérvese que estas fechas coinciden con la segunda estancia de Velázquez en Italia, durante la cual contrató a los futuros decoradores del alcázar madrileño, y fue en 1651 cuando embarcó en Génova a su viaje de regreso a España.
- (36) Véase más arriba pág. 876
- (37) Véase más arriba pág. 877
- (38) Véase más arriba, capítulo de Apolo pág. 863ss.
- (39) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863ss.
- (40) Véase más abajo pág. 863ss.
- (41) Sobre Venus y Cupido véase más arriba, capítulo de Venus pág. 923ss.
- (42) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 97
- (43) Sobre la iconografía del Amor en el Renacimiento puede verse la reciente obra de Santiago SEBASTIAN Arte y Humanismo Madrid 1978 pág. 188ss.

- ( 44 ) Viñaza ob. cit. III p. 55
- ( 45 ) Simone OLIVIER WORMSER Tableaux espagnols à Paris au XIX<sup>e</sup>. siècle Tesis inédita Paris 1955 p. 102
- ( 46 ) Palomino ob. cit. p. 969
- ( 47 ) J. E. VAREY y A. M. SALAZAR Calderón and The Royal Entry of 1649 "Hispanic Review" 1966 p. 7-9
- ( 48 ) Véase más arriba capítulo de Apolo pág.
- ( 49 ) Noticia ob. cit. p. 72-75
- ( 50 ) El libro más famoso sin duda es el de Otto Van Veen Amorum Emblemata (Amberes 1608) cuyos grabados fueron hecho por C. Boel y muestran varias escenas todas ellas con Cupido; en una de ellas aparece junto a Apolo que tiene a sus pies la serpiente Pitón muerta por las flechas del dios olímpico. (Se ha consultado la edición de Foppens, Bruselas 1667, ilustrada también con los grabados de Boel y que añade al texto latino la traducción española).  
Recuérdese también que es en la época de la Contrarreforma cuando se aprovecha la imagen del Cupido pagano para la representación del Niño Jesús, cuya devoción toma auge en los países católicos precisamente en el siglo XVII. Una gran cantidad de libros y aun de estampas de devoción sueltas, difundieron -hasta épocas recientes en nuestro país- la imagen de Jesús niño en escenas de la vida cotidiana o en premoniciones de su destino (pinchándose con espinas, durmiendo sobre la cruz o sobre una calavera) valiéndose para ello de la figura del Eros-Thanatos helenístico y del "putto" renacentista, versiones ambas del Cupido clásico( John B. KNIPPING Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth. Nieuwkoop Leiden 1974 I p. 111-114

Este tema fue muy bien tratado por Julián GALLEGO en Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro Madrid 1972 pág. 106-107. Sobre Eros-Anteros y Eros-Thanatos puede verse también H.W. JANSON The Putto with the Death's head "Art Bulletin" 1937 pág. 423-449, Rober V. MERRILL Eros and Anteros "Speculum" 1944 pág. 265ss. Edgar WIND Los misterios paganos del Renacimiento Barcelona 1972 pág. 145-172. Jan BIALOSTOCKI Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona 1973 pág. 185ss. y especialmente para el arte español Dionisio ORTIZ JUAREZ Eros transformado a lo divino "Traza y Baza" 1978 pág. 132-134. Además la imagen de Cupido como niño alado sirve para simbolizar el Amor divino, que se aparece al alma humana representada por una figura de niña, en los libros de devoción más difundidos en Europa en el siglo XVII. Así aparece, por ejemplo, en los Pia Desideria de Hermann Hugo (1623) ilustrado por Boëce à Bolswert y en Schola Cordis de Van Haeften (1629) también ilustrado por el mismo artista, ambos libros traducidos al castellano como veremos posteriormente. (véase también Gállego ob. cit. pág. 106ss.)

- (51) Tal vez pudiera leerse Ruiz en la primera palabra, pero es difícil de interpretar.
- (52) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA La Real entrada en esta Corte y magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babilera y Neoburg Madrid 1690 pág. 50
- (53) Véase más arriba pág. 731 ss.
- (54) Bedmar ob. cit. pág. 51
- (55) Ibidem pág. 54
- (56) La nota está sacada del Archivo General de Simancas y fue publicada en 1891 por Rudolf BEER Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" 1891 pág. cciii y cciv n.º 8483. Posteriormente se han



publicado nuevos documentos referentes a las cuentas del Pardo pero en ninguno de ellos se especifica el tema pintado en la antecámara del rey (Véase nota siguiente).

- (57) Pelayo QUINTERO Tasación de las pinturas de El Pardo "B.S.E.E." 1904 pág. 57. Esto mismo es lo recogido por J.J. MARTIN GONZALEZ Arte y artistas del siglo XVII en la Corte "A.E.A." 1958 pág. 138
- (58) Véase más arriba capítulo de Troya pág. 616ss. y capítulo de Aurora pág. 1013
- (59) No obstante, Martí y Monsó publicó un memorial del padre, Pompeyo Leoni, con la recomendación del duque de Lerma (21-7-1604), en que pide al rey perdone a su hijo Miguel Angel "escultor y pintor" y le permita regresar para ayudar a su padre anciano "en las obras de escultura y pintura al servicio de V. Md." . En el documento se dice que Miguel Angel Leoni estaba ausente de la Corte desde hacía 7 años "por cierta pende[n]cia" (José MARTI Y MONSO Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid Valladolid-Madrid [1901] pág. 659).
- (60) Palomino ob. cit. pág. 1063-1064
- (61) Ibidem pág. 1121
- (62) Recuérdese que al entrar Psique por primera vez en el palacio de Cupido es agasajada grandemente, pero no ve en ningún caso a Cupido hasta el momento final de la historia. El episodio del banquete de Psique y Cupido es muy frecuente en la pintura, pero se refiere al de las bodas de Psique y Cupido en el Olimpo, cuando Júpiter concede la inmortalidad a la joven y se celebra el matrimonio en presencia de todos los dioses. Este es el episodio principal en todos los ciclos, pero las palabras de Palomino no permiten asegurar que fuese representado en el alcázar madrileño a menos que el escritor se refiriese erróneamente al momento de la historia.

- (63) Palomino ob. cit. pág. 1049
- (64) Ibidem pág. 1089
- (65) Ibidem pág. 1122
- (66) Ibidem pág. 663
- (67) En la Biblioteca Nacional de Madrid hay un dibujo, atribuido a Sebastián Muñoz por Barcia (nº434) que muestra el ángulo de un techo, decorado en el estilo característico de Claudio Coello, y por estar atribuido a Sebastián Muñoz, se piensa pudiera tratarse de la Galería del Cierzo que ahora nos ocupa.
- (68) Palomino ob. cit. pág. 1088
- (69) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Un lienzo de Arredondo para el Prado "Boletín del Museo del Prado" I 1980 pág. 17-22. En este artículo se recoge lo conocido hasta ahora sobre pintura y dibujo de Arredondo.
- (70) Naturalmente sería impensable la representación de escenas tan realistas como las de Psique y Cupido pintadas por Perin del Vaga en la Villa Doria de Fassolo (Génova), por ejemplo.
- (71) Véase Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura Madrid edición 1865 pág. 246 y capítulo de Perseo pag. 520ss.
- (72) Palomino ob. cit. pág. 651
- (73) Hermann HUGO Pia Desideria Lyon 1679 ilustr. 25 La traducción actual del texto bíblico es: "En mi cama, por la noche/ buscaba el amor de mi alma:/ lo busqué y no lo encontré"
- (74) Es curioso comprobar el cambio que se efectúa en el texto en la versión castellana que se da al pie de la ilustración: "El alma se levanta de la cama decentemente vestida buscando con una luz el amor que está detrás de la cama dormido sobre una cruz" (Pedro de SALAS Afectos Divinos con emblemas sagradas Valladolid 1633 pág. 297), palabras que hablan por sí solas de la restricción y cicatería de los textos españoles.

- (75) Apud José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952 pág. 257
- (76) José LOPEZ-REY Velázquez. A catalogue raisonné London 1963 nº 63 pág. 143
- (77) Bottineau ob. cit. pág. 44
- (78) Véase más arriba pág. 926
- (79) Viñaza ob. cit. III pág. 52
- (80) Madeleine JARRY Jeux d'amours jeux d'enfants "L'Oeil" 1971 dcbre. pág. 2-9 y 52.
- (81) Ibidem pág. 5
- (82) Ibidem pág. 7
- (83) Ibidem pág. 52
- (84) Elías TORMO MONZO y Francisco J. SANCHEZ CANTON Los tapices de la Casa del Rey... Madrid 1919 pág. 107-108. Conde Viudo de VALENCIA DE DON JUAN Tapices de la Corona de España Madrid 1903 II p.75
- (85) Véase más arriba pág. 976
- (86) En el catálogo de las pinturas de la Universidad de Barcelona, publicado recientemente por Santiago Alcolea, se da la obra como anónima italiana del siglo XVII (Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo Barcelona 1980 nº 195 pág. 138), sin embargo no aparece tan claro su carácter italiano, en nuestra opinión.
- (87) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón. Madrid 1969 nº 374 pág. 52
- (88) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Catálogo de los dibujos Madrid 1967 pág. 76-77
- (89) Véase más abajo pág. 1101ss.
- (90) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 310
- (91) Véase más arriba pág. 259 ss.
- (92) Diego ANGULO INIGUEZ La mitología y el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 pág. 201  
Véase más arriba pág. 259ss.

- (93) Descripción verdadera... de la Entrada de...  
Doña María Luisa de Borbón s.a., s.p.
- (94) Bedmar ob. cit. pág. 51
- (95) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863ss.
- (96) Véase más abajo pág. 1104ss.
- (97) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863ss.
- (98) Angulo ob. cit. 1952 pág. 94-95
- (99) William B. JORDAN Juan Van der Hamen y Leon  
New York University Ph.D. 1967 pág. 143.  
Xavier de Salas Inventario de las pinturas de  
la colección de Don Valentín Carderera "A.E.A."  
1965 nº 69 pág. 212. (F.J. SANCHEZ CANTON) Museo  
del Prado. Catálogo de las Pinturas Madrid 1972  
pág. 311-312.
- (100) Banco de España. Una visita a la planta noble  
del edificio de Madrid Barcelona 1970. Sobre  
esta iconografía véase capítulo de Ceres, pág. 764  
y Pomona pág. 1055
- (101) Así aparece en el inventario de los grabados y  
dibujos que poseía el pintor, publicado por Jor  
dan ob. cit. pág. 210
- (102) Gállego ob. cit. pág. 237
- (103) Apud Palomino ob. cit. pág. 887
- (104) Pérez Sánchez ob. cit. 1972 (Catálogo) pág.84-  
85. El dibujo ha sido expuesto recientemente en  
la exposición de Madrid hasta 1875 (Nº 325 del  
catálogo pag. 136-137) y en el Dibujo español  
de los Siglos de Oro (Madrid 1980 nº 105 pág.63  
64 del catálogo), ambos catálogos hechos por  
Pérez Sánchez.
- (105) Viñaza ob. cit. III pág. 52
- (106) Ibidem pág. 53
- (107) Ibidem pág. 61
- (108) Vicens FURIO I KOBS En Guillem Mesquida Pintor  
mallorquín Ciutat de Mallorca 1919 pág. 29

"

- (109) Viñaza ob. cit. III pág. 55
- (110) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 pág. 259
- (111) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Mostra di disegni spagnoli Firenze 1972 pág. 114
- (112) José Rogelio BUENDIA Sobre Escalante "A.E.A." 1970 pág. 50
- (113) Pérez Sánchez ob. cit. 1972 pág. 114
- (114) Elías TORMO La Galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia "B.S.E.E." 1915 p.171
- (115) Pedro de MADRAZO Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid Madrid 1873, igual en las ediciones de 1876 y 1878.
- (116) Véase más arriba pág. 654ss.
- (117) Viñaza ob. cit. III pág. 100. Véase más arriba capítulo de Minerva pág. 798ss.
- (118) Noticia [Madrid 1650] pág. 97
- (119) Angel M. de BARCIA Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid Madrid 1906 nº 459
- (120) Véase más arriba capítulo de Mercurio pág. 835
- (121) Descripción s.a., s.p.
- (122) Véase más arriba capítulo de Cupido pág. 1022ss
- (123) Véase más arriba capítulo de Juno pág. 348
- (124) Ibidem
- (125) Véase más abajo pág. 1066
- (126) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 849
- (127) Véase más arriba pág. 853ss.
- (128) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863
- (129) Descripción s.a., s.p.
- (130) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 872
- (131) Véase más abajo Tetis pág. 1058
- (132) Olivier ob. cit. pág. 100

- (133) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes "A.E.A." 1962 pág. 257
- (134) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 360
- (135) Sobre Pan y Apolo véase más arriba pág. 863
- (136) Véase más arriba pág. 1042
- (137) Véase más arriba, capítulo de Apolo pág. 863
- (138) Angulo ob. cit. 1952 pág. 87-89
- (138bis) Banco de España ob. cit.s.p.
- (139) Jordan la publicó en 1967 (ob. cit.). Véase comentario en el capítulo de Ceres pág. 766
- (139bis) Diego Francisco ANDOSILLA Y ENRIQUEZ Epitalamio de las felices bodas de nuestros Augustos Reyes Filipo y María-Ana (Madrid 1649) s.p.
- (140) Véase más arriba pág. 761
- (141) Véase más arriba, capítulo de Plutón pág.
- (142) Díaz Padrón ob. cit. pág. 250. Alcolea ob. cit. pág. 110.
- (143) Véase más arriba pág. 762
- (144) Véase más arriba Pan pág. 1055
- (145) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863
- (146) Saltillo ob. cit. pág. 387
- (147) Bedmar ob. cit. pág. 13
- (148) Saltillo ob. cit. pág. 389
- (149) Otto SEEMANN Mitología Clásica Ilustrada Barcelona 1960 pág. 260.
- (150) Recuérdese que la imagen de Término aparece, por ejemplo, en los Emblemas de Alciato, con referencia al término de la vida (emblema 157).
- (151) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863
- (152) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 38 y 41
- (153) Palomino ob. cit. pág. 672

- (154) Viñaza ob. cit. III pág. 99
- (155) Véase más arriba capítulo de Apolo pág. 863
- (156) Olivier ob. cit. pág. 83
- (157) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 42, 68 y 69
- (158) Véase más arriba capítulo de Hércules pág. 188-190. Sobre las tres Gracias en el Renacimiento puede verse Santiago Sebastián ob. cit. pág. 188-190.
- (159) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Dos breves novedades en torno a José Antolínez "A.E.A." 1961 pág. 277
- (160) Véase más arriba pág. 863
- (161) Véase más arriba capítulo de Diana pág. 357-365. Sobre la iconografía de las ninfas puede verse Otto KURZ Huius nymphe loci. A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer "Journal of Warburg" 1953 pág. 171-177. También Elisabeth B. MACDOUGALL The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type "Art Bulletin" 1975 pág. 357-365.
- (162) Véase más arriba capítulo de Júpiter pág. 773
- (163) Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 304 nº 242
- (164) Salas ob. cit. pág. 212
- (165) Catálogo del Museo Provincial de Huesca. Sección de Pintura. Comisión Provincial de Monumentos "Argensola" 1959 pág. 223 y Díaz Padrón ob. cit. pág. 269
- (166) Saltillo ob. cit. pág. 387
- (167) Véase Jose A. MADRIGAL El Salvaje y la Mitología el Arte y la Religión Miami 1975
- (168) Véase más arriba pág. 841ss. 969ss.
- (169) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 96
- (170) Véase más arriba capítulo de Júpiter pág. 733 y Apolo pág. 853 Baco pág. 994 y Ninfas pág. 1064
- (171) Marqués de SALTILLO Colecciones madrileñas de pinturas. La de Don Serafín García de la Huerta (1840) "A.E." 1951 pág. 182

- (172) Véase más arriba pág. 889
- (173) Marqués del SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 pág. 198
- (174) Véase más arriba pág. 1064
- (175) Olivier ob. cit. pág. 69
- (176) Jonathan BROWN Jusepe de Ribera. Prints and drawings Princenton University 1973 pág. 154



1036

P E R S O N A J E S   M O R T A L E S

Bajo este apígrafe de Personajes Mortales están agrupados todos aquellos personajes de la mitología, de ascendencia e historia variadas, pero unidos por la condición común de ser mortales -salvo excepciones concedidas "a posteriori" por los dioses- en oposición a los vistos anteriormente, Divinidades Menores, las cules disfrutaban -salvo ninfas y sátiros- de la inmortalidad.

Como en el caso anterior, los personajes están relacionados por orden alfabético para facilitar su consulta.

ACTEON

Estudiado en el capítulo de Diana (1).

ADONIS

Estudiado en el capítulo de Venus (2).

ANDROMEDA

Estudiada en el capítulo de Perseo (2bis).

ANTIOPE

Estudiada en el capítulo de Júpiter (3).

ARGOS

Estudiado en el capítulo de Mercurio (3bis).

ATALANTA

Este personaje femenino es conocido más que por su propia historia, por dos episodios que hacen relación a Hipomenes y Meleagro.

Se ha pensado que la Atalanta citada en uno y otro episodio fuesen personajes distintos, destacando la Atalanta de la historia de Meleagro por su valor y destreza como cazadora, mientras la ATalanta de la historia de Hipomenes destacaba, sobre todo, por su calidad de corredora, aunque las dos fuesen igualmente celebradas por su belleza. Sin embargo, y a pesar de estas características distintas, en general, se considera que las Atalantas de ambas historias son un solo personaje (4), por lo que nosotros lo estudiaremos en un solo apartado.

Atalanta estuvo presente en algunas de las expediciones más famosas de la mitología, entre ellas, la de los Argonautas y la de la cacería del jabalí de Calidón, en que ahora nos vamos a detener.

Este jabalí era una bestia feroz enviada por Diana a Calidón, en castigo al desprecio recibido por la diosa de su rey. Eneo, rey de Calidón, para librar a su reino de los daños del jabalí, convoca una cacería, a la que acuden los héroes más célebres de la mitología, entre ellos Atalanta y Meleagro. La muerte del jabalí se debe a Meleagro, aunque antes, Atalanta, había conseguido herirlo con sus flechas.

Este momento es el representado en un dibujo español que se conserva en el Museo Británico de Londres (nº 4757) y que estaba atribuido a Alonso Cano ( 5 ). El dibujo, de una gran calidad, es en todo similar al de Venus y Adonis, visto anteriormente, y conservado en el mismo museo, cuyos personajes son idénticos en rostro y atuendo.

En principio, podría pensarse que formaban parte de una serie sobre la historia de Venus y Adonis, dado que la diosa solía cazar junto al joven, según cuenta Ovidio (Met. X 529-539) sin embargo, es precisamente el jabalí el único animal que Venus evita y que aconseja evitar a Adonis (Met. X 539-547), por lo que la escena representada en el dibujo debe corresponder a la célebre cacería del jabalí de Calidón, en la que Atalanta hiere al animal con una de sus flechas: "La Tegea [Atalanta] colocó sobre la cuerda de su arco una veloz saeta, y, curvándolo, lo lanzó: la caña, clavada debajo de la ore

ja del animal, rozó la parte superior de su cuerpo y enrojeció con una pizca de sangre las cerdas" (Met. VIII 379-384), y Meleagro lo mata con su lanza: "En cambio la mano del Enida [Meleagro] tiene mejor suerte, y, de dos que arrojó, la primera lanza se fijó en el suelo, la otra en mitad del lomo" (Met. VIII 414-416).

La historia de Atalanta e Hipomenes no es menos famosa que la de Meleagro. El relato más conocido es también el de Ovidio, intercalado en la historia de Venus y Adonis, en el libro X de las Metamorfosis (560-704), y el momento más representado en el arte es el de la carrera de Hipomenes y Atalanta.

En España, en el siglo XVI, se había representado la historia en los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara en cuyas obras colaboró Cincinato ( 6 ).

La llamada "Sala de la Caza" (seguramente por creer que lo representado era la historia de Diana cazadora), tiene representados en su techo cinco episodios de la historia de Hipomenes y Atalanta, repartidos en los cinco espacios en que está dividido el techo, concebidos como cuadros "riportati" a la manera italiana. Los episodios elegidos son, respectivamente: el castigo a los competidores de Atalanta, una vez perdida la carrera; Hipomenes ve a la joven en una de las competiciones; Hipomenes solicita participar en la carrera con Atalanta; Hipo-

menes distrae a Atalanta durante la carrera, arrojan  
do las manzanas de oro; y los dos jóvenes, decidida  
ya su unión, van hacia el templo de Cibeles donde ha-  
bría de tener lugar su metamorfosis final.

En la pintura del siglo XVII no conservamos obras con esta iconografía, pero sí tenemos noticias de una pintura de Hipomenes y Atalanta representada en la Lonja de San Felipe, en uno de los monumentos efímeros, allí colocados para la entrada de María Ana de Neoburg, en 1690 (7), donde suponemos se representaría la famosa escena de la carrera.

#### BELEROFONTES

Ya hemos hablando de la posible confusión de Perseo y Belerofontes, en relación con el techo de Hércules, en la Casa de Pilatos de Sevilla (8). Ahora vamos a mencionar solamente una pintura de "Pegaso y en él Belerofontes con la lanza y la quimera a los pies" (9), colocada en el Arco de la Puerta del Sol, hecho para la entrada oficial de María Luisa de Orléans en la Corte, en 1680. La imagen, como se recordará, es la misma que empleaba Alciato en el emblema XIV de su libro y que ya hemos comentado (10).

#### CADMO

Cadmo era hijo de Agenor y hermano de Europa. Su historia, narrada fundamentalmente por Ovidio, comienza cuando sale en busca de su hermana, raptada por Júpiter, por encargo de su padre Agenor, que lo

había amenazado con el destierro si no encontraba a Europa. Cadmo, cansado de vagar consulta al oráculo de Apolo dónde podría fijar su residencia, y éste le responde que encontraría a una vaca "que nunca soportó yugo" y que le llevaría hasta un pradera donde había de fundar una ciudad. Una vez hallado el animal y el lugar indicado por el oráculo, Cadmo ofrece un sacrificio a Júpiter, para lo cual envía a sus compañeros en busca de agua para las libaciones. Estos acuden a un bosque cercano donde hay una caverna con abundancia de aguas, allí aparece el famoso dragón de Marte que mata a todos los jóvenes. Cadmo sale en su búsqueda y ve al dragón, lucha con él y lo mata, enterrando después sus dientes venenosos de los que saldrá una nueva raza de hombres, según las indicaciones de Palas (Met. III 1-131).

De toda esta historia el episodio más repetido es el de la lucha de Cadmo y el dragón.

En la pintura española es raro encontrar representaciones con la historia de Cadmo, no obstante, hay ejemplos interesantes en el siglo XVII.

El primero de ellos corresponde a un cuadro de Orrente que hace referencia a la primera parte de la historia. En la pintura aparece el héroe besando el suelo, una vez detenida la vaca en el prado elegido para la fundación de la ciudad; a la derecha, junto al "arco de piedra" mencionado por Ovidio, aparece la

serpiente que espanta a sus compañeros, devorados después por ella.

El lienzo pertenece a una colección madrileña, procede de la Casa de Altamira, heredera de los marqueses de Leganés, y ha sido dado a conocer recientemente (11). El hecho de su procedencia hace pensar que se trate de una de las ocho fábulas de Orrente, relacionadas en el inventario del marqués de Leganés de 1655 (12), seguramente una serie basada en las Metamorfosis, y que, en lo que se refiere a Cadmo, continuaría probablemente con el episodio de la lucha de Cadmo y el dragón.

El modo de interpretar la fábula por Orrente parece ser más descriptivo que poético y, como señala Pérez Sánchez, Orrente coloca en un mismo plano los distintos momentos del relato, dentro de una realidad cotidiana reflejada tanto en la indumentaria de los personajes como en el tono general de la pintura (13).

El episodio más famoso de la historia de Cadmo, su lucha con el dragón, es el segundo ejemplo que conocemos en la pintura del siglo XVII. Esta vez la imagen aparece representada en el Arco de la Puerta del Sol de Madrid, en las decoraciones hechas para la entrada de María Luisa de Orleans (14). La pintura estaba colocada junto a la de Belerofontes con la quimera, ya mencionada, seguramente con el mismo significado de victoria del Bien contra el Mal.

..



CALISTO

Estudiado en el capítulo de Diana (14bis).

CASTOR

De la unión de Leda y Júpiter nacieron los dos gemelos, Cástor y Pólux, a quienes su padre concedió después la inmortalidad en días alternos (15).

El nacimiento de los Dioscuros se produjo, como es sabido, a partir de los huevos puestos por su madre Leda, ya que la unión sexual con el padre, Júpiter, tuvo lugar cuando éste había tomado la forma de cisne; así pues, los célebres hermanos suelen aparecer, de niños, entre cisnes, con los que juegan y se entretienen.

En la pintura española no conocemos ningún ejemplo con esta iconografía, pero sí hay un dibujo en el Museo del Prado (F.A. 723) que representa a dos niños pequeños jugando con cisnes u ocas, por lo cual se ha considerado, con buena lógica, que pudiera tratarse de una representación de Cástor y Pólux.

El dibujo, de gran calidad, se estima obra de escuela madrileña, próximo a Claudio Coello (16), aunque no se conozca el nombre del autor.

CEFALO

El hijo de Deion, descendiente de Deucalión y Pirra, es conocido en la mitología por dos episodios amorosos, relacionados el primero, con su rapto por la Aurora, y el segundo, con su esposa la ateniense Procris.

Ambas historias estaban representadas juntas en la bóveda de una loggia del palacio del Buen Retiro, ocupando Céfalo y Aurora el espacio central y

cuatro episodios de la historia de Céfalos y Procris los correspondientes medallones de los ángulos. La obra fue hecha por los italianos Mitelli y Colonna, después de terminar las pinturas del alcázar, y del conjunto se conserva un boceto en el Museo del Prado, que nos permite apreciar el aspecto general del techo, pero no la iconografía. Este ciclo ha sido estudiado ya en el capítulo de Aurora (17), personaje central de la historia del techo del Buen Retiro.

Pero, además del ciclo de Céfalos y Aurora existe también una obra independiente referida a Céfalos y Procris.

Se trata de un lienzo firmado por Pedro Orrente, perteneciente a una colección particular valenciana y dado a conocer recientemente por Pérez Sánchez (18). La escena representa el momento de la muerte de Procris, traspassado su cuerpo, por equivocación, por la jabalina de su marido que la mira sorprendido (19). La escena está representada en un claro del bosque con una sabia distribución del paisaje, que presta equilibrio y belleza a la composición.

El cuadro es un ejemplo más de las "fábulas" pintadas por Orrente, que hasta ahora solo conocíamos por noticias de inventarios, y que, como hemos visto ya en el apartado de Cadmo, estaban inspiradas en Ovidio, fuente primordial para la mitología.

#### CORONIS

Estudiada ya en el capítulo de Apolo (20).

#### DAFNE

Estudiada en el capítulo de Apolo (21).

#### DEDALO

En el siglo XVI se había representado la historia de Dédalo en el techo de una sala del palacio del Marqués de Santa Cruz, en el Viso. La obra, hecha por los artistas italianos llamados por el marqués, representa a Dédalo, volando junto a su hijo Icaro, a quien hace señas de moderar la altura del vuelo.

En el siglo XVII, vuelven a aparecer los dos personajes, en el techo pintado por Pacheco, en la casa de Pilatos de Sevilla -ya visto- aunque esta vez la representación es justamente el momento de la caída de Icaro al mar ( 22 ).

Además de esta obra conservada, tenemos noticias de un Dédalo e Icaro atribuido a "Pedro Munez" (sic por Nuñez ?) que se vendió en Londres en 1967 ( 23 ).

#### DEUCALION

Deucalión y Pirra, los padres de la nueva generación de seres humanos, tras el diluvio mitológico, fueron representados por Cossiers en el momento de arrojar las piedras de las que surgirían los nuevos hombres (Met., I 367-415). Esta obra fue hecha para la decoración de la Torre de la Parada y copiada después por Mazo. La copia de Mazo (Prado 1708 P) es la única imagen de Deucalión y Pirra que conocemos en la pintura española del XVII.

El cuadro de Mazo estaba en el cuarto del Príncipe del alcázar madrileño, en 1686 ( 24 ) y en 1700,

y actualmente debe encontrarse en el Ayuntamiento de Barcelona, donde fue depositada por el museo en 1882 (25).

ENDIMION

Aparece solo en relación con Diana (26).

EPIMETEO

Estudiado en el apartado de Pandora (27).

EUROPA

Estudiado en el capítulo de Júpiter (27bis).

FAETON

La imagen de Faetón pidiendo el carro a su padre el Sol ya ha sido examinada en el capítulo de Apolo (28).

Esta representación se daba en España, en el siglo XVI, en el palacio del Viso del Marqués, donde aparece esta escena, aislada, en el techo de una de las salas de la planta alta, y también en el palacio de la Alhambra, en el llamado Tocador de la Reina, cuyas pinturas efectuaron Julio Aquiles y Alejandro Mayner, artistas igualmente italianos. Sin embargo, en este último caso lo representado es el ciclo completo de la historia de Faetón, por lo que vamos a examinarlo aquí un poco más detenidamente.

La sala de Faetón, en el Tocador de la Reina, presenta una decoración de grutescos y amorcillos que cubre la totalidad de sus paredes. En el centro de cada una de ellas hay acotado un espacio rectangular, con marcos de estuco, en el que se representa

cuatro escenas de la vida de Faetón: Faetón en el palacio de su padre implorando, de rodillas junto al trono, el permiso para conducir el carro; la caída de Faetón herido por los rayos de Júpiter; sus hermanas las heladas llorando sobre el cadáver del muchacho; y la conversión de sus hermanas en álamos y de su hermanastro Cigno en cisne.

Como puede verse, las escenas representadas en el ciclo corresponden a los episodios principales de la narración de Ovidio (Met. II 19-49) 303-324, 339-343. 347-381) y no sólo en cuanto a texto, sino que las imágenes también están a veces inspiradas en ilustraciones de las Metamorfosis. (Esto es claro por ejemplo, en la iconografía de Faetón ante el trono de su padre, muy cercana a la ilustración de las Metamorfosis, edición de Venecia 1563 (castellana de Valladolid 1589).

El ciclo completo de Faetón no se encuentra en la pintura del XVII, pero sí aparece representada varias veces la Caída de Faetón, por ejemplo, en el techo de la Casa de Arguijo y en el de la Casa de Pilatos, ambos en Sevilla, y pintados en los primeros años del siglo. La iconografía de estas dos obras ya ha sido estudiada más arriba ( 29 ).

También se representó la Caída de Faetón, según cuenta Palomino, en el techo de una habitación del cuarto del rey, en el alcázar de Madrid,

pintado por los italianos Mitelli y Colonna ( 30 ), pintura ya comentada en el capítulo de Apolo (31 ).

Otro lienzo del mismo tema, había en el alcázar madrileño debido a la mano de Mazo, pero esta vez copia del realizado por Jan Eyck, según boceto de Rubens, para la Torre de la Parada (Prado 1345). La copia de Mazo está documentada en 1686 en el llamado cuarto del Príncipe ( 32 ).

Respecto a otras escenas de la fábula sólo hay noticias -sin ninguna comprobación por nuestra parte- de un cuadro, con las hermanas de Faetón convertidas en árboles, que se vendió en la sala Christie's de Londres en 1975 y que, según la galería, era una obra de escuela española del siglo XVII ( 33 ).

El desarrollo e importancia del tema de Faetón en la literatura española, ya ha sido estudiado más arriba ( 34 ), sin embargo, queremos hacer mención aquí de una obra de carácter más popular que las examinadas hasta ahora y que puede demostrar, por sí sola, la popularidad que alcanzó el mito de Faetón.

Para las fiestas de la Invención de la Cruz, celebradas en Valladolid, en 1650, la cofradía de la Vera Cruz, preparó, en la Plaza Mayor, un tablado en el que estaba representada la fábula de Faetón "para prender fuego" ( 35 ). Si comparamos estos festejos con las fallas actuales comprobaremos que no había

necesidad de leer a los clásicos, o de visitar las colecciones reales, para estar al tanto de los ejemplos de la fábula.

#### FILOMELA

Este personaje de la mitología es famoso por la venganza que, junto a su hermana Procne, planeó y ejecutó sobre su cuñado Tereo.

El relato más detallado es el de Ovidio (Met. VI 424-674) que narra prolijamente la violación y abandono de Filomela por su cuñado, y la venganza que ésta y su hermana Procne llevan a cabo, haciendo comer a Tereo su propio hijo, cuya cabeza le muestran al final del banquete.

Esta última escena es la que Rubens representó en el Banquete de Tereo (Prado 1660), obra efectuada para la Torre de la Parada y citada en los inventarios reales como "Progne y Filomena".

El tema no tuvo más repercusión en la pintura española que la copia que hizo Mazo (Prado 2226 P) de este cuadro de Rubens, copia, como todas las demás, destinada al alcázar, donde la citan, haciendo pareja con el Deucalión y Pirra antes mencionado, los inventarios de 1686 ( 3 6 ) y 1700. Actualmente el cuadro está depositado en el Museo de Valladolid adonde se envió en 1882 ( 37 ).

#### GANIMEDES

El joven troyano es otra de las excepciones señaladas al principio de este apartado, en el sentido de que, nacido mortal, fue excluido de la muerte por Zeus después de ser transportado al Olimpo.

La iconografía de Ganimedes en la pintura española se limita a su rapto por Zeus en forma de águila, por lo que ha sido estudiado en el capítulo dedicado a este dios ( 38 ).

#### HELES

Heles es conocida principalmente por el relato de su huida volando en el carnero de oro, que daría lugar después a la leyenda del Toison.

Al hablar de la presencia de Hércules en las obras españolas del XVI, mencionamos ya el medallón de Frixo y Heles sobre el carnero, que aparece junto al de Hércules en el Pilar de Carlos V de la Alhambra ( 39 ).

En el siglo XVII, la única iconografía que hemos recogido de Heles, la presenta "sobre el carnero pasando el ponto donde cae" ( 40 ). La pintura estaba hecha para festejar la entrada de Mariana de Austria en Madrid, en 1649, y se colocó en el arco de Santa María, en contraposición a la imagen de Santa María de la Cabeza pasando el río por su pro-



pio ple, sin mojarse, mostrando con ambos cuadros la diferencia entre "la mentira de la fábula y la verdad del cristianismo".

HERSE

Estudiada en el capítulo de Mercurio (40bis).

HIPOMENES

Estudiado en el apartado de Atalanta (41).

ICARO

Estudiado en el apartado de Dédalo (42).

IXION

Estudiado entre las Furias o Condenados (43).

JASON

El célebre héroe conquistador del vellocino de oro tuvo poco interés para la pintura española, y ya hemos visto en el capítulo de Perseo, la con fusión que se daba entre ambos desde época medieval (44).

Su hazaña más celebrada, la conquista del ve llocino de oro, estaba estrechamente relacionada con la historia de los Austrias españoles, herederos del Maestrazgo de la Orden del Toison, orden fundada en Borgoña con el propósito de emular la famosa aventura de Jasón. No obstante, incluso en esta hazaña, fue re legada su personalidad en favor de Hércules, antecedente mítico de la Casa de Austria, que desplazó a Ja són en la obra más importante de pintura hecha en Es-

pañía y dedicada a la Orden del Toison: el techo del Casón del Buen Retiro, pintado por Lucas Jordán (45).

Así pues, al estudiar la iconografía de Jasón en la pintura española del XVII, observamos un desinterés casi absoluto hacia su historia y la única obra de que conservamos noticia es la pintura que se hizo para las decoraciones de la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid.

La historia de Jasón aparecía representada en las calles anteriores a la de Platerías y junto a las efigies de algunos héroes de las Casas de Austria y Baviera, con la siguiente leyenda: "La Docta Mythología/ Le da origen al Toysson/ en la Historia de Iason" (46), tratnado pues de subsanar el "error popular" aplicado a Hércules, con la "docta mitología" aplicada a Jasón.

LEDA

Estudiada en el capítulo de Júpiter (46bis).

MELEAGRO

Estudiado en el apartado de Atalanta (47).

MISME

Estudiada en relación con Ceres (47bis).

NARCISO

Del bello joven que contemplaba su propia imagen en las aguas de la fuente y que murió, enamorado de sí mismo, al no poder consumir su amor, sabemos que había representaciones en la pintura del siglo XVII sin embargo, no nos ha quedado de ellas más que noticias de su existencia, que revisamos seguidamente.

La primera pintura de que tenemos conocimiento, es la fábula de Narciso que pintaron Mitelli y Colonna en la ermita de San Pablo en el Buen Retiro.

La obra se ha perdido y lo que sabemos de ella

se reduce a lo dicho por Palomino: "Habiendo, pues, acabado Mitelli, y Colona las obras de Palacio, los llevó al Marqués de Heliche a el Buen Retiro, para pintar la ermita de San Pablo, primer Ermitaño; lo cual hicieron con no menor grandeza, y arte. Ejecutaron allí la fábula de Narciso con admirable arquitectura, adornos, y columnas, que desmienten lo concavo de la bóveda. Y en el oratorio de esta ermita está un cuadro de la Visita de San Antonio Abad a San Pablo Ermitaño, de mano de Velázquez, cosa excelente." ( 48 ).

Quizás lo primero que llame la atención del que lee la noticia de Palomino es que la fábula pagana se representase en una ermita cristiana.

Aunque la "moraleja" de la fábula de Narciso era fácil de conocer, ya que incluso Alciato la incluía en sus Emblemas, bajo el título de "el amor de sí mismo" ( 49 ), y se podía encontrar también en la moralización de las Metamorfosis de Ovidio, quizás la explicación sea más sencilla si se tiene en cuenta que el oratorio propiamente dicho de la ermita, tenía una pintura religiosa -el cuadro de San Antonio y San Pablo ermitaño, de Velázquez- mientras el Narciso estaba en otro recinto abovedado, anterior al oratorio. Ceán dice que la fábula de Narciso se pintó en la bóveda de la sala, de la Casa del Jardín, separada de la ermita ( 50 ) y

Amador de los Ríos, en su trabajo sobre el Buen Retiro, precisa que hacia el suroeste del estanque del Retiro se hallaba la ermita de San Bruno y la Sala de Burlas "llamada por Ceán Casa del Jardín" en cuya bóveda debió representarse la fábula de Narciso ( 51 ).

Desgraciadamente la pintura de Narciso fue destruída, y su imagen ha permanecido desconocida para nosotros, aunque es posible que exista todavía alguna reproducción, ya que se hicieron copias en lienzo de la fábula, y así, en el inventario del alcázar de 1695, en que se relacionan "las pinturas que hay desmontadas y que no sirven en varias partes de palacio", se dice que en la galería del Cierzo, "ay desmontados, dos lienzos, copias de la historia y adorno de la fábula que estaba pintada en el techo de la hermita de San Pablo en el Retiro, y estos lienzos son de la escuela de Carreño".

Además de la pintura del Retiro, sabemos de un cuadro de Mesquida, hecho entre 1694 y 1698, con la imagen de "Narciso al fonte tela 7 e 5" ( 52 ) y también de la representación de Narciso en las Entradas Reales de Mariana de Austria y Mariana de Neoburg en Madrid.

En la primera de ellas, 1649, se colocó la imagen de Narciso en el arco de los mercaderes de

"

la seda, donde Narciso aparecía con la flor de su nombre y la mejorana, haciendo un juego de palabras con nombres y flores: "Con el más galán Narciso, se enlazó la Mejor-Ana" ( 53 ).

En la segunda de las entradas, 1690, Narciso aparecía en uno de los jeroglíficos de la Lonja de San Felipe ( 54 ) sin que la descripción precise más la iconografía.

Tan famoso como la admiración de Narciso hacia sí mismo, fue el amor que por él sintió la ninfa Eco, amor naturalmente no correspondido y por lo que la ninfa fue perdiendo su cuerpo, hasta quedar reducida a solo la voz. El relato más conocido de esta historia es también el de Ovidio, contado en la vida de Narciso ( Met. III 341-510 ).

El tema de Narciso y Eco fue representado por Mesquida en dos obras que el pintor hizo en Roma, entre 1694 y 1698, un "Eccho e Narsiso tele 7 e 5" y "Un Echo e Naciso piccolo" ( 55 ) según el mismo pintor nos relaciona, y cuya imagen nos es desconocida.

#### ORFEO

La representación de Orfeo en el arte es bastante frecuente debido sin duda al simbolismo que su figura reunía, no sólo como poeta, sino, especialmente como músico, y también por el de algunos epi-

sodios de su historia: amor perpetuo a Eurídice, bajada a los infiernos y despedazamiento de Orfeo por las bacantes.

Quizás la escena más representada referente a Orfeo, sea aquella en que aparece el joven con un instrumento musical y rodeado de fieras que lo escuchan apacibles. Su fama de músico era tal que la lira pasó a ser su atributo inconfundible (aunque a veces es sustituida por otro instrumento de cuerda como veremos) y la escena de Orfeo interpretando música entre los animales, se usó, ya en tiempos medievales, como alegoría de la propia Música ( 56 ).

En España tenemos pinturas con el tema de Orfeo ya en el siglo XVI.

Por ejemplo, su imagen saliendo del Infierno con Eurídice, después de haber dormido a Cerbero con su música, aparece en la bóveda de la Biblioteca del monasterio de El Escorial, como alegoría de la Música entre la serie de las Artes Liberales, pintadas por Tibaldi.

Sin embargo, creemos más interesante reseñar otras dos obras de un carácter más popular y que por ello, muestran mejor la difusión alcanzada por el tema.

Hace algunos años se descubrieron en Segovia , en una antigua casona del siglo XVI, unas pinturas murales, en blanco y negro, muestra indudable de la trasposición a pintura de grabados flamencos e ita-

"

lianos. Las pinturas fueron estudiadas por el marqués de Lozoya quien señaló la función decorativa de las mismas, como sustituto de los tapices de las grandes casas palaciegas, y como alternativa a las sargas pintadas que se daban en otras casas modestas ( 57 ).

Pues bien, en las pinturas de Segovia -actualmente en un edificio propiedad de la Caja de Ahorros que las ha restaurado- uno de los espacios murales está dedicado a la representación de Orfeo, tocando una especie de viola y rodeado de animales de todas clases, que acuden a escucharlo. La imagen, tomada de un grabado neerlandés sin identificar ( 58 ), nos muestra un Orfeo más medieval que clásico.

Curiosamente del otro tipo de decoración mural modesta -sargas- que señalaba el marqués de Lozoya, hay también ejemplos con la imagen de Orfeo, aunque esta vez la obra sólo nos es conocida por noticias. Así, en el testamento de Gerónimo de Quijano ( 59 ), hecho en Murcia después de 1562, se cita, sin mencionar autor, "una sarga con la Música de Ofteo" de iconografía pues, muy similar a la de Segovia ( 60 ).

En el siglo XVII, junto a la representación de Orfeo, hecha por maestros de primera fila, vamos a encontrar también un eco popular, en algunas obras conservadas o conocidas sólo por noticias.

Así por ejemplo, un Orfeo, sacado de un grabado con la misma fidelidad que la pintura de Segovia, y con igual o inferior calidad, es el que aparece en el lienzo de una colección particular de Madrid, y que, aunque dudosamente español, demuestra como la tradicional escena del músico entre los animales fue recogida por obras que respondían a una demanda de más interés iconográfico que estético.

El tema de Orfeo era desde luego, bastante popular en los siglos XVI y XVII, a través de la literatura. Esta había divulgado durante toda la Edad Media la fábula "moralizada" de las Metamorfosis que siguió en las ediciones del Renacimiento y que influyó en creaciones de los poetas de aquella época.

Con referencia a la fábula de Orfeo, señala Cossío, la importancia que tuvo para los escritores del Siglo de Oro, la versión de la fábula dada por Boecio en su De consolatione Philosophiae, libro tan conocido o más, que las Metamorfosis, durante la Edad Media, y especialmente importante para el siglo XVI español, en la traducción del padre AGuayo (Sevilla 1518) (61), en ella, al narrar el efecto de la música de Orfeo, sus versos parecen ilustrar alguna de las obras examinadas por nosotros hasta ahora:



"Con estas dulces canciones  
los ríos hacie parar;  
a las montañas, andar;  
a las bestias, olvidar  
sus propias inclinaciones.

Iban los ciervos tras él,  
con el león lado a lado;  
los lobos con el ganado;  
los conejos, sin cuidado,  
muy juntos con el lebrej." ( 62 )

Del cuadro de Orfeo reseñado anteriormente desconocemos el autor, sin embargo, sí sabemos el nombre -aunque no conocemos la obra- de un artista local que pintó también el tema de Orfeo en el siglo XVII.

El pintor es Juan de Landa, que trabajó en Navarra en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII y la obra es uno de los cuadros que el artista había terminado, pero no cobrado, en el momento de su muerte. En el testamento de su viuda, María de Moreto, hecho el 15 de septiembre de 1626, se cita, entre los trabajos debidos a su marido, un Orfeo: "También se han de pagar del señor licenciado marichalar los cuadros que el dicho mi marido dexó en su poder que son un yncendio de roma y un orfeo" ( 63 ).

Dadas las características de la obra de Landa y el ámbito local en que se movía, es interesante la reseña de su Orfeo, como muestra de un interés, a escala más popular, por los temas mitológicos.

Asimismo, por noticias exclusivamente, sabemos de un Orfeo "con animales" pintado por Claudio Coello y tasado a su muerte por Ardemans y Manuel de Castro en 150 reales ( 64 ). El lienzo, inventariado a la muerte del pintor, es, como otras mitologías del mismo autor vistas ya, de pequeñas dimensiones (una vara y tres cuartos por media vara).

En cuanto a la historia de Orfeo y Eurídice, las primeras obras del siglo XVII de que tenemos noticia, son dos lienzos de Pablo Pontons, el artista valenciano, con la imagen de Orfeo y Eurídice, de medio cuerpo. Las obras estaban en casa del también pintor, José Camarón, donde las cita Orellana ( 65 ) y actualmente se ignora su paradero.

Finalmente existe también una copia del Orfeo y Eurídice de Rubens hecha por Mazo. El original (Prado 1667) muestra la salida de Orfeo y Eurídice del infierno, bajo la mirada de Plutón y Proserpina, que han accedido a los ruegos de Orfeo. El cuadro de Rubens estaba en la Torre de la Parada en 1700 ( 66 ).

Se sabe que esta obra fue una de las copias encargadas a Mazo para el alcázar de Madrid, en cuyo inventario de 1686 figura: "otras dos Pinturas y gua-

„

les de a vara en quadro la vna de la fabula de Orfeo y Euridice quando la saco del Imfierno con la musica... marcos negros, copias de Rubenes de mano de Juan Baup tta. del mazo" ( 67 ). Actualmente se desconoce el paradero de la copia realizada por Mazo.

#### PANDORA

De la presencia de Pandora en la pintura española, no tenemos más noticia que el ciclo representado en el alcázar de Madrid.(68)

La fábula de Pandora se representó en el llamado Salón de los Espejos (también llamado Grande o Nuevo sobre el zaguán), cuyo nombre debía, naturalmente, a los espejos que adornaban la habitación. El salón surgió de una de las reformas que se hicieron en el siglo XVII y no existía en el plano de Gómez de Mora de 1626 ( 69 ).

La decoración corrió a cargo de Velázquez, según cuenta Palomino: "En este tiempo se consideró, lo que se había de pintar en el salón Grande, que tiene las ventanas sobre la puerta principal de Palacio; y habiendo hecho elección de la fábula de Pandora, hizo Diego Velázquez planta del techo con las divisiones, y forma de las pinturas, y en cada cuadro escrita la historia, que se había de ejecutar."( 70 ).

La bóveda del salón se dividió en cinco compartimentos y en cada uno de ellos se representó una escena del ciclo de Pandora. En la descripción del

salón se indica también el resto de la decoración con arquitectura fingida y profusión de figuras y adornos vegetales.

La planta del techo se debió pues a Velázquez. En la pintura de las historias mitológicas intervinieron varios artistas, como veremos seguidamente, y las decoraciones del resto de la bóveda corrieron a cargo de Mitelli: "A Mitelli tocó el ornato, que lo hizo con tan gran manera, enriqueciéndolo con tan hermosa arquitectura, fundado, y macizo ornamento, que parece pone fuerza a el edificio; y lo que es muy digno de toda ponderación, la mucha facilidad y destreza con que está obrado. Colona pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, escudos, trofeos, y algunos faunos, ninfas, y niños bellísimos, que plantan sobre la cornisa relevada, que se fingió de jaspe, y una corona de laurel dorada, que ciñe toda la sala en torno." ( 71 ) Solo las esquinas fueron pintadas por Rizzi "de quien son también las historias de las tarjas fingidas de oro, que están en los cuatro ángulos de la sala" ( 72 ).

Como puede apreciarse por la descripción de Palomino, el aspecto del Salón de los Espejos concuerda bastante con la imagen que nos ofrecen otras obras conservadas de Mitelli y Colonna que han permitido hablar a Feinblatt de Colonna como uno de los máximos representantes de la decoración barroca boloñesa ( 73 ). También es importante para hacerse una idea de la desaparecida decoración del alcázar madrileño, el boceto

"

-actualmente en el Prado- de Mitelli y Colonna para uno de los techos del palacio del Buen Retiro que corresponde con mayor aproximación aún a las obras del alcázar ( 74 ). Así pues es totalmente aceptable la puntualización de Bonet ( 75 ) a Bottineau en el sentido de que la decoración del Salón de los Espejos madrileño pertenece a un estadio más avanzado que su contemporáneo de los apartamentos de Ana de Austria en el Louvre -con los que Bottineau los comparaba<sup>[76]</sup> ambas obras fueron hechas en la misma fecha y dentro del mismo gusto italiano, pero la obra francesa pertenece a un estilo manierista superado ya en las obras madrileñas.

Dentro pues de esta hermosa decoración se representó la fábula de Pandora, según indicaciones de Velázquez.

Las historias representadas en el techo, según Palomino, fueron las siguientes: Primera, el nacimiento de Pandora pintado por Carreño: "tocóle a Don Juan Carreño el pintar a el fresco a el dios Júpiter, y a Vulcano su Herrero, e Ingeniero mayor, mostrándole aquella estatua de mujer, que Júpiter le había mandado formar con la mayor perfección, que su ingenio alcanzase, y en donde había echado el resto de su saber: y así sacó una estatua prodigiosa, y de singular hermosura. En término más distante pintó la fragua, y oficina de Vulcano con sus yunques, bigornias, y otros instrumentos de herrería; y en ella trabajando los ci

clopes, a quien tenía por oficiales, cuyos nombres eran Brontes, Esteropes, Piragmón ( 77 ).

Segunda, la asamblea de los dioses reunidos para dotar a Pandora, éste era el episodio principal y al que se reservó el espacio mayor de la bóveda, el central de forma ovalada; fue hecho por Colonna: "A Miguel Colona le tocó pintar, cuando Júpiter mandó a los dioses, que cada uno la dotase de algún don, para que con esto quedase más perfecta; Apolo la música; Mercurio la discreción, y elocuencia; y en fin, cada una la enriqueció de aquello, que era de su cosecha; y por haber alcanzado tantos dones de los dioses la llamaron Pandora en griego... Vense los dioses y diosas bellísimamente colocados en tronos de nubes, con las señas propias para ser conocidos, presidiendo a todos Júpiter sobre el águila, y abajo Pandora, y Vulcano: esta es la principal historia, y la de en medio del techo; su forma es algo abovedada, y la de todo el techo algo cóncava" ( 78 ).

Tercera, el regalo de Júpiter a Pandora, realizado por Rizi en uno de los espacios laterales del techo: "A Don Francisco Rizi le tocó el pintar a Júpiter a Júpiter, dándole a Pandora un riquísimo vaso de oro, diciendo, que allí dentro llevaba la dote para su remedio; que fuese a buscar a Prometeo, que era persona, que la merecía y que se dotase con lo que llevaba." ( 79 ).

Cuarta, Pandora ofreciendo el don de Júpiter a Prometeo que lo rechaza, pintura también de Rizi: "En

"

otra parte pintó a Pandora ofreciéndole a Prometeo aquel vaso de oro, el cual con vivísima acción, y movimiento la desprecia, y despide de sí, sin quererla acabar de oír; que como tan prudente, y discreto conoció, que era cosa contrahecha, y algo fingida su compostura, gallardía, y eficacia que tenía en el persuadir. En término más distante se ve Himeneo, dios de las bodas, y un cupidillo, que sale por una puerta viendo inútiles allí sus armas." (80 )

Y quinta, las bodas de Epimeteo y Pandora, representadas en el último compartimento, obra iniciada por Carreño, terminada por Rizzi y vuelta a pintar al óleo por Carreño años más tarde: "este casamiento de Epimeteo, y Pandora comenzó a pintar Carreño; y estando muy adelantado le atajó una muy grave enfermedad, y así fue preciso, lo acabase Rizzi... aunque después de algunos años,... volvió Carreño a pintar la dicha historia casi toda a el óleo." ( 81 )

También habla Palomino de los dibujos que se hicieron para esta obra, grandes y numerosos: "Para todas estas historias se hicieron excelentes dibujos, o cartones del mismo tamaño en papel teñido, que servía de media tinta a el realce blanco; la cual manera de dibujar es muy celebrada, y seguida de grandes hombres... Y los que hizo Colona fueron de extremado gusto, porque parecían coloridos y fué la causa, que siendo el papel de un color azul natural, realizaba con el yeso, mezclado con tierra roja, siguiendo el mismo orden, que en el pintar." ( 82 ).

Otra fuente importante para las pinturas del

alcázar es la "relación de las obras hechas por Colonna en distintos lugares y momentos" autógrafa del mismo pintor y conservada en la Biblioteca del Archigimnasio de Bolonia. En ella se mencionan las pinturas del Salón de los Espejos: "più sopra del med.mo Palazzo un salotto cioè la volta sola fatta su l'ovato di circonferenza bass.ma che pare soffito, ma poi Alta dal piano, longo detto salotto piedi 57 di Bologna e largo piedi 28 dipinto detto volto ornati di Architrava. bassi rilievi e figura colorite, con un sfondo nel mezzo di piedi 72 e largo de XI 1/2 con figure tutte fatte dal Colonna e 4 storie piu a basso dipinte da duoi Pittori Spagnuoli... " ( 83 ). Sin embargo la noticia, como puede verse, no da detalles más precisos que Palomino. Solo Malvasia en 1678, añade que la historia pintada en el palacio por Colonna tenía cuarenta figuras ( 84 ).

El reciente trabajo de Marzoff sobre Carreño no añade nada nuevo a lo ya sabido por Palomino sobre las pinturas del alcázar. Marzoff sólo cita dos historias hechas por Carreño, la "Fragua de Vulcano" y el "Matrimonio de Andorra y Epimeto" (85 ) sin hacer tampoco mención del dibujo de la Academia de San Fernando relativo a ellas.

Desgraciadamente el Salón de los Espejos desapareció y sus pinturas se perdieron totalmente para nosotros, que hemos de limitarnos a las descripciones conservadas. En cuanto a los numerosos dibujos mencionados por Palomino, sólo se ha conservado uno de ellos que comentamos seguidamente.



Se trata de un dibujo de la Academia de San Fernando de Madrid en que se representa la figura de una mujer semidesnuda y cerca de ella un hombre con un objeto en la mano, ambos colocados sobre nubes y mirando hacia arriba, sobre ellos vuela Mercurio, con el caduceo y la bolsa de los bienes y un pequeño Cupido. El dibujo se ha interpretado como Epimeteo y Pandora y está atribuido a Carreño, nombre que figura en la hoja aunque con letra moderna ( 86 ).

Por lo que puede apreciarse en la imagen, la escena representada no es el encuentro entre Epimeteo y Pandora sino el momento en que Pandora está en el cielo junto a Vulcano, su autor. La actitud de la joven es inmóvil como corresponde a una estatua aún sin vida, y la del dios, con el instrumento de trabajo en una mano y señalando a la estatua con la otra, corresponde al momento en que Vulcano muestra Pandora a Júpiter, es decir, el primer episodio representado en el techo según el texto de Palomino. Sobre Pandora aparecen Mercurio y Cupido que le habían de ofrecer sus dones.

Pandora no es un personaje que aparezca muy frecuentemente en la iconografía artística ( 87 ) y es aún más raro ver representado el ciclo completo de su historia.

La iconografía de Pandora fue objeto de un profundo estudio hecho por Dora y Erwin Panofsky, enfo-

cado principalmente al problema de la transformación del "pithos" clásico -regalo de Júpiter a la joven- en la "pixis" renacentista. En el primitivo trabajo de Panofsky no se recogía la pintura madrileña, que se menciona sólo en una breve nota, en la "addenda" de la segunda edición ( 88 ), aunque sin hablar tan poco del dibujo conservado. La nota recoge solamente, de un modo confuso, las noticias de Palomino, sin aportar ningún dato específico para esta iconografía.

Para estudiar el programa pensado por Velázquez para el Salón de los Espejos, no disponemos de muchos datos pues.

Sabemos que la historia de Pandora se debe a fuentes griegas que la hacen, bien obra de Prometeo, bien obra de Vulcano a petición de Zeus. Esta última interpretación debida a Hesíodo y sus seguidores. Pandora aparece muy raramente en los textos latinos y nunca en los más difundidos. Fulgencio atribuye la creación de Pandora a Prometeo y de él pasa a los mitógrafos medievales ( 89 ). En España, la versión medieval más conocida, la obra del Tostado, habla de Pandora como de un hombre formado del barro por Prometeo. En el siglo XVI, Pérez de Moya no la menciona en su Filosofía Moral y sólo Calderón, en el XVII, trata con alguna extensión su historia en la comedia La es-  
tatua de Prometeo en la que aparece también como esta  
tua salida de las manos de Prometeo. Así pues no fueron estos textos, evidentemente los que inspiraron a Velázquez.

"

El pintor pudo recibir dos tipos de información sobre la historia de Pandora, una literaria y otra gráfica, es decir, una de textos y otra de imágenes, que le pusieron en contacto con la fábula clásica.

Los textos más conocidos que pudieron llegar a Velázquez con facilidad y que cuentan la historia de Pandora como se representa en los frescos del alcázar son los Proverbios de Erasmo a través de lo recogido después por Giraldi en De Deis gentium y lo Jeroqlíficos de Valeriano ( 90 ). En la biblioteca de Velázquez aparece también la obra de Robert Estienne Elucidarius Poeticus ( 91 ), un diccionario de nombre propios sacados de "libros profanos que se leen en todas partes" y en él se describe a Pandora -citando a Hesíodo como fuente- como mujer a quien los dioses dieron sus dones y a quien Júpiter mandó a la tierra "para engañar a los hombres" pero sin mencionar siquiera a Epimeteo ( 92 ).

En cuanto a su representación en las artes, aparece mayoritariamente como obra de artistas nórdicos, o italianos que trabajan en Francia (Rosso). Para las imágenes que sabemos se representaron en el alcázar son especialmente importantes dos obras. La primera es un grabado de Callot, de hacia 1625 ( 93 ) en que aparecen los dioses dotando a Pandora.

El grabado, compuesto de dos partes, tiene en la superior, la asamblea de los dioses compuesta por

cerca de cuarenta personajes, situados sobre nubes, con sus atributos, y rodeando a Pandora que está de pie en el centro bajo la figura de Zeus sobre el águila, mientras Vulcano sentado, extiende su mano hacia ella, es decir, una imagen muy parecida a la que Palomino describe como correspondiente al espacio central del techo del alcázar. En la parte inferior, Pandora aparece con un pequeño recipiente en las manos mientras un hombrecillo (Prometeo seguramente) se aleja de ella.

La segunda obra es un techo del Hotel de la Basinière (1658), en que Le Brun representó la asamblea de los dioses para dotar a Pandora (94 ). La pintura se ha perdido pero queda una descripción de Nivelon (manuscrito de la Biblioteca Nacional de París) que nos dice que el tema era Pandora creada por Vulcano recibiendo los dones de los dioses y que en la escena estaban representados los dioses sobre nubes "según su categoría" ( 95 ).

Dada la escasez de la iconografía de Pandora en la pintura del XVII no deja de sorprender la coincidencia en imagen -según las descripciones- y en fecha de estas dos pinturas ( 96 ). La explicación podría venir posiblemente del grabado de Callot mencionado en primer lugar que pudo ser empleado por ambos pintores -Velázquez y Le Brun- y que en lo que se refiere a los frescos del alcázar coinciden bastante con la descripción de Palomino ( 97 ).

De todas maneras, y aunque la sugerencia plástica le viniera a Velázquez del grabado de Callot -cosa por

otro lado difícil de comprobar- el ciclo proyectado por Velázquez para el Salón de los Espejos comprendía otras cuatro historias de Pandora, por lo que resulta ser el ciclo más completo de los conocidos hasta ahora.

Pero aún hay una noticia más chocante en lo que se refiere a estas pinturas y es que la serie de Pandora termina con el final feliz de las bodas de Epimeteo y Pandora sin hacer alusión alguna a los males que escaparon de su vaso y que quedaron para siempre entre los hombres. No cabe duda pues, que dentro del programa proyectado por Velázquez hubo una intención aún difícil de comprender. El hecho de no incluir el aspecto negativo de la historia y el que se dedicase el espacio principal a la dotación de los dioses a Pandora hace pensar en una interpretación de ésta como "Don de todos" según palabras de Panofsky ( 98 ). Tal vez se pudiera dar una interpretación más adecuada de los frescos si pudiéramos conocer el resto de las historias representadas en el alcázar y también desaparecidas.

De lo que no cabe duda sin embargo es del interés oficial por la decoración del Salón de los Espejos, ya que el mismo Felipe IV seguía muy de cerca los trabajos, según cuenta Palomino: "El Rey subía todos los días, y tal vez la Reina nuestra señora Doña María Ana de Austria, y las señoras infantas, a ver el estado, que llevaba esta obra; y preguntaba a los artífices muchas cosas, con el amor y agrado, que siempre trató Su Majestad a los profesores de esta arte." ( 99 )

PELEO

Estudiado en el capítulo de Tetis ( 100 )

PENELOPE

De pinturas españolas con la imagen de la esposa de Ulises, solo tenemos noticias de una en el arco de Santa María, hecho para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid, en 1680. Allí se la representó en el telar y con Ulises disfrazado de mendigo al regreso de su largo viaje ( 101 ).

PIRAMO

La historia de amor de Píramo y Tisbe fue contada por Ovidio en el libro IV de las Metamorfosis incluida como un relato más de mutaciones de personas y cosas, sin embargo, el tema -el más próximo de los clásicos al de Romeo y Julieta- fue motivo de inspiración frecuente para los poetas y literatos españoles que lo trataron también en poemas burlescos ( 102 ).

En la pintura del XVII la escena elegida generalmente es la del trágico final de los amantes, cuando Píramo, después de haberse suicidado al ver la leona con el velo de Tisbe ensangrentado, es encontrado por ésta quien, al contemplar el cuerpo sin vida de su amante, se da muerte a sí misma clavándose la espada de Píramo.

La primera pintura que conservamos sobre este tema es la que posee actualmente la Academia de San Fernando (Inventario 420) firmada por Matías Ximeno

y que debe ser la registrada en el Buen Retiro, en 1700: "Matias Ximeno. La fabula de Piramo y Tisbe".

El cuadro de Ximeno es doblemente interesante, no solo por la iconografía, rara en la pintura española, sino por ser una de las pocas obras profanas conservadas de Ximeno, pintor casi desconocido pero que debió hacer mitología con bastante frecuencia pues hay noticias de distintas obras suyas del género en los inventarios reales.

La escena del cuadro de Ximeno es la del suicidio de Tisbe, como hemos dicho ya, y se desarrolla en un paisaje muy acorde con lo característico de la escuela madrileña del siglo XVII.

La segunda obra, también firmada por su autor, es de Pedro Cotto y está fechada en 1694. La escena representada es la misma que la de Ximeno, apareciendo también la leona que huye por el bosque. Cotto introduce sin embargo un escenario de ruinas clásicas que dan un carácter diferente al lienzo, pues la mitología pasa a tener un papel secundario con respecto al paisaje.

El cuadro pertenece a una colección particular madrileña en donde forma pareja con el cuadro de Venus y Adonis, del mismo pintor, ya comentado. Como hemos dicho también, se cree que la labor de Cotto en estas pinturas se limitaba en realidad al paisaje y arquitectura, mientras que las figuras de las historias fueron hechas por otro pintor (103).

PIRITOO

Sólo tenemos noticias de una obra con la imagen del rey de los lapitas y en ella aparece luchando con los centauros. Se representó en el arco de la Puerta del Sol de Madrid, levantado para la entrada de María Luisa de Orleans (104) y la descripción no da más detalles iconográficos.

PIRRA

Aparece en relación con Deucalión (105).

POLUX

Aparece en relación con Cástor (106).

PROCNE

Estudiada en el apartado de Filomela (107).

PROCRIS

Aparece en relación con Céfalos (108).

PSIQUE

Estudiada en el capítulo de Cupido (109).

SISIFO

Estudiado entre las Furias o Condenados (110).

STELLIO

Aparece en relación con Ceres (110 bis).

TANTALO

Estudiado entre las Furias o Condenados (111).

TEREO

Aparece en relación con la historia de Procne y Filomela (112).

TESEO

Su imagen, como la de tantos otros vistos ya, aparece solamente mencionada en las decoraciones he



chas para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, en 1680. Se le representa con el minotauro en el arco de la Puerta del Sol de Madrid (113 ).

TICIO

Estudiado en el conjunto de las Furias o Condenados (114 ).

TISBE

Aparece en relación con Píramo ( 115 ).

ULISES

Su historia se representó, en el siglo XVI, en una de las salas del palacio del Viso del Marqués, en cuyo techo pintaron los artistas italianos que trabajaron allí, cinco escenas de la Odisea, de algunas de las cuales aún pueden verse restos aunque, en general se hallan muy deterioradas.

También se representó su historia en los frescos del alcázar de Madrid, del siglo XVI (116 ).

En el siglo XVII, sin embargo, sólo hay noticias de dos pinturas con su imagen, una con Elena y otra con Penélope -esta última ya mencionada- en el arco de Santa María levantado en Madrid, en 1680, para la entrada oficial de María Luisa de Orleans en la Corte ( 117 ).

#### CONDENADOS O FURIAS

Entre los personajes mortales que se citan generalmente en grupo, aparecen los cuatro famosos condenados del Tártaro: Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio, cuyo tormento, junto al de las danaidas, se considera ejemplar en todos los relatos mitológicos.

Los cuatro se suelen citar juntos la mayoría de las veces; así aparecen por ejemplo, en la magistral descripción del Infierno que hace Ovidio: "Morada Maldita se llama aquella; allí ofrecía Titio sus entrañas para que se las despedazasen y estaba tendido a lo largo de nueve yugadas; tú, Tántalo, ningún agua puedes coger, y huye de ti el árbol que está sobre tu cabeza; o vas en busca de la piedra o la empujas, Sísifo, aunque ha de volver; Ixión va dando vueltas y a la vez se persigue y se huye a sí mismo; y las Belidas que se atrevieron a causar la muerte de sus primeros vuelven a buscar incesantemente las aguas que deben perder." (Met. IV 457-463), o cuando expresa los efectos de la música de Orfeo, tan maravillosos que incluso interrumpen por un momento los tormentos de los condenados: "Mientras él hablaba así y hacía vibrar las cuerdas acompañando a sus palabras, lo lloraban las almas sin sangre; Tántalo no trató de alcanzar el agua que se le escapaba, quedó paralizada la rueda de Ixión, las aves no hicieron presa en el hígado, descansaron las Belidas con las urnas, y tú, Sísifo, te sentaste en tu peña." (Met. X 40-44).

"

Los cuatro personajes se conocieron pues con el nombre común de Condenados o, más corrientemente en los textos españoles, Furias, que con un significado de hombres diabólicos o criminales fue empleado también en la Roma clásica, como ya indicó Wethey (118 )

Sin embargo, sus biografías ~~no~~ forman historia conjunta, teniendo cada uno sus propias aventuras y su propia culpa que, distinta, pero igualmente condenable, mereció el castigo de los dioses.

Ixión, padre de los centauros, es condenado por Zeus por haber intentado ocupar su puesto en el lecho de Hera, y el castigo consiste en permanecer encadenado a una rueda que gira sin cesar, eternamente.

Sísifo, de la familia de los eólidas, es condenado por haber revelado los hechos de los dioses a los mortales y después de haber conseguido escapar varias veces a la muerte y al castigo, es obligado por Zeus a empujar, o llevar auestas, una enorme roca hasta la cima de una montaña, volviendo a caer la piedra tan pronto como llega a arriba.

Tántalo, hijo de Zeus, compartió frecuentemente la compañía de los dioses, pero intentó probar su sabiduría dándoles a comer a su propio hijo, Pélope; los dioses descubrieron el engaño y castigaron a Tántalo a permanecer eternamente hambriento y sediento, mientras sobre su cabeza colgaban manjares y debajo de sus pies corrían frescas aguas, los cuales se ele

vaban o filtraban cuando Tántalo intentaba llegar a ellos.

Finalmente, Ticio, también hijo de Zeus, intentó violar a Latona y fue muerto por las flechas de Apolo y Diana. El suplicio de Ticio consistía en que unos buitres devoraban su hígado que era eternamente renovado y eternamente devorado.

La primera serie famosa con la representación de estos tormentos fue la de Tiziano, hecha para María de Hungría en 1549 y que estuvo en Flandes, en el palacio de Binche, hasta la venida de María a España, en 1556. De la serie de Tiziano quedan sólo Sísifo y Ticio, actualmente en el Museo del Prado (426 y 427), habiéndose perdido Tántalo e Ixión en el incendio del palacio de 1734 ( 119 ).

De estas obras de Tiziano se hicieron copias ya en el siglo XVI. Así Palomino nos informa que Sánchez Coello copió, por orden del rey, dos de ellas -precisamente Sísifo y Ticio- "por no haberse podido conseguir los otros dos" ( 120 ). Lo mismo asegura Carducho en 1633: " Las cuatro Furias en cuatro lienzos grandes, Sísifo, Ticio, Tántalo y Ixión. Estos dos últimos originales, y las otras dos copias de Alonso Sánchez , Lusitano famoso" ( 121 ). Sin embargo, el inventario del alcázar de 1636, aunque cita dos originales y dos copias de Tiziano, cambia la atribución de ellos: "cuatro lienzos grandes quadra-

dos, con molduras doradas, en que estan pintados al olio, las cuatro furias, que las dos de ellas son de mano de Ticiano y las otras dos de Alonso Sánchez que son el Sísifo y Tántalo las del Ticiano y las de Ticio y Ixion del dicho Alonso Sanchez.". Precisamente las obras de Tiziano fueron las que dieron nombre a la pieza de las Furias del alcázar madrileño.

Otro testimonio de la época con frecuencia olvidado, es el de Mallara, el poeta y erudito sevillano, que también habla de una serie completa de Condenados -incluyendo a las hijas de Dánao- que él vio en palacio en 1566, y en la que había obras de Tiziano: "estando yo en Madrid el año de 1566, mandava Su Magestad adereçar seis cuadros de pintura, de mano de Ticiano los mas de ellos, que contenian las penas de Prometheo, Tityo, Ixion, Tantalo, Sysipho, i las hijas de Danao para los cuales hize a cada uno cuatro versos latinos i una otava, que agradablemente fueron admitidos de Su Magestad..." ( 122 )

Además de las copias para palacio, Sánchez Coello, realizó una serie completa de las Furias, copia da también de Tiziano, que Palomino vio firmadas y fechadas por el pintor: "Y yo he visto en esta Corte otras cuatro copias de las dichas furias, o condenados: que aunque son menores, son del tamaño del natural, y están firmadas de Alonso Sánchez en el año de 1554 y copiadas con excelencia" ( 123 ).

En el siglo XVII fue Ribera el que trató este

tema en la pintura.

Por Sandrarts sabemos que una serie de las Furias hecha por Ribera estaba en el siglo XVII en Amsterdam, en casa de Lucas Van Uffel, cuya mujer, impresionada por el aspecto de uno de los condenados, dio a luz un niño con los dedos agarrotados, según la imagen observada en el lienzo, por cuya causa los cuadros fueron devueltos a Italia ( 124 ). La anécdota referida al cuadro de Ixión, es recogida años más tarde por Palomino: "expresando (especialmente este [Ixión]) con tal extremo el dolor, atado a la rueda, donde era continuamente herido, y despedazado; que teniendo los dedos encogidos, para esforzar el sufrimiento; y estando esta pintura en casa de la señora Jacoba de Uffel en Amsterdam, a tiempo, que estaba preñada, parió un chicuelo con los dedos encogidos, a semejanza de dicha pintura; por cuya causa fué trasladada a Italia, y después, con las tres compañeras y otras muchas, transferidas a Madrid en el Palacio del Buen Retiro." ( 125 )

De Ribera hay en el museo del Prado actualmente dos cuadros de condenados: Ixión -firmado por el pintor en 1632- y Ticio (nº 1114 y 1113) que se consideraban parte de la serie de cuatro hecha por Ribera para Van Uffel y transferidas a Madrid después, según el anterior texto de Palomino ( 126 ).

No obstante, y siguiendo el relato del pintor

cordobés, no dejaba de sorprender al que observaba el Ixión del Prado, que éste tuviese los dedos casi ocultos y no manifiestos y encogidos como decía aquel autor.

Esta contradicción ha sido resuelta recientemente gracias al estudio hecho por Pérez Sánchez, de las Furias de Ribera que posee el Museo del Prado. En dicho estudio ( 127 ) queda claro que los originales de Ribera existentes en las colecciones reales fueron dos -exactamente los del Prado- que figuran en los inventarios del alcázar de 1666, 1686 y en el del Buen Retiro de 1700 (donde las vio Palomino). ( 128 ) al tiempo que existía también otra serie completa de la misma iconografía, pero cuyas obras eran copias y no originales de Ribera, según indica el mismo inventario de 1700: "Una pintura de dos varas y tercia de largo y dos varas de alto, con la fábula de Sísifo, copia de Ribera, con marco dorado, tasado en cincuenta doblones", "otra del mismo tamaño, mano y marco con la fábula de Tántalo, tasada en cincuenta doblones", "otra pintura del mismo tamaño y calidades, con la fábula de Ticio, tasada en cincuenta doblones" y "otra del mismo tamaño y calidades, con la fábula de Ixión, tasada en cincuenta doblones". (129)

La confusión entre originales y copias que se dio en Palomino se continuó con Ponz y Ceán e incluso los mismos inventarios del apalcio de 1794, regis

tran todas las Furias como obras originales de Ribera ( 130 ).

Sin embargo, el rey consiguió solamente dos de las Furias de Ribera y, como Felipe II con las de Tiziano, mandó copiar las restantes, en este caso una nueva serie completa, seguramente la efectuada para Van Uffel, por lo que el Ixión coincide en detalle con el causante del accidente de Amsterdam.

El autor de las copias nos es desconocido (131) así como el poseedor de los originales, cuyo destino posterior también ignoramos.

No obstante, tenemos noticias de la existencia en Madrid, en el siglo XVII, de un Tántalo y un Ticio, originales de Ribera, traídos por el conde de Monterrey en 1637 al término de su virreinato en Nápoles. Los dos cuadros se citan detalladamente en el inventario de las pinturas de Monterrey hecho a su muerte, en 1653: "Dos quadros de Joseph de Rivera de Tántalo y Ticio con sus marcos jaspeados de oro" ambos cuadros tasados en 6.600 rs. ( 132 ). Uno de ellos, Tántalo, es distinto al citado en el Buen Retiro años más tarde, por lo que ambas parejas de cuadros -la del Buen Retiro y la de Monterrey- corresponden a dos series de Furias diferentes, aunque hechas por el mismo pintor y quizás hay que ver en los Condenados traídos de Nápoles por su antiguo virrey, los ejemplares devueltos a Ribera por Van Uffel.

En relación con el Ticio del Prado están dos dibujos conservados de Ribera. Uno de ellos, pertene

"



ce al Gabinetto Nazionale delle Stampe de Roma (12479 F.C.), muestra dos actitudes diferentes para la misma escena. Otro, del Museo Británico de Londres, muestra una relación más lejana con la pintura del Prado y, según Brown, corresponde a una época anterior a la ejecución del Ticio conocido de Ribera ( 133 ).

La iconografía de los Condenados tiene naturalmente un carácter ejemplar y ellos son prácticamente los únicos personajes de la mitología que su fren castigos eternos por sus delitos.

El "pecado" cometido por todos ellos es, en último extremo, el desacato a la autoridad de los dioses y la pretensión de igualarse con ellos o de engañarlos, al pretender, Ixión, la posesión de Hera como Zeus, al revelar, Sísifo, los hechos secretos de Júpiter, al querer, Tántalo, engañar a los olímpicos, y al intentar, Ticio, la unión con Latona por la fuerza. Este es en realidad el delito castigado con los más grandes tormentos.

Como todos aquellos ejemplos de la mitología de los que se pueden sacar lecciones morales, éstos también son aprovechados por los libros de emblemas. Así vemos en Alciato a Tántalo simbolizando la avaricia, ya que teniendo todo a su alcance nada consigue, el lema de Alciato dice así: "De ti (avariento) se dirá mudado/ Tu nombre en el de aquel que a ti refiere,/ Pues (como si tus cosas sean desechas)/ De lo que tienen nunca te aprovechas." ( 134 ). Por su parte Horozco elige a Sísifo, cuyo merecido cas

tigo es explicado "moralmente" en sus Emblemas:

"Tal es la suerte del que está ocupado/en vanas pretensiones, desta vida/ y afana por llegar a do pretende/ Que cuando le parece que ha llegado/ el castigo de Dios se lo defiende/ sin que de sus cuidados le despida" ( 135 ).

El significado real que se dio a estas obras en el siglo XVII, es difícil de precisar con exactitud. Es posible que al ser encargada la primera serie de Furias por el holandés Van Uffel su interés estuviera relacionado precisamente con el significado moral que aparecía en los libros de emblemas, numerosos y bien conocidos en una sociedad como la holandesa, tan relacionada con el humanismo italiano y flamenco del XVI, en cuyo caso la lectura de las imágenes habría que hacerla más de acuerdo con la moralización que presentaban los textos contemporáneos que con la derivada del contenido de los textos clásicos.

Por el contrario, Las Furias solicitadas por el rey, estarían posiblemente más en relación con el significado conjunto de rebelión ante el señor natural castigado ejemplarmente en la fábula.

Por otro lado es posible que estas obras de Ribera reflejasen también un cierto interés por la representación de actitudes y sentimientos violentos, ya que el Ticio del Prado -a quien el buitre saca las vísceras que serán inmediatamente sustituidas- es quizás la mejor muestra del tormento expresado por el pintor y una de las obras que más han servido a los detractores de Ribera como "pintor negro".

N o t a s

- (1) Véase más arriba pág. 885ss.
- (2) Véase más arriba pág. 907ss.
- (2bis) Véase más arriba pág. 495ss.
- (3) Véase más arriba pág. 715ss.
- (3bis) Véase más arriba pág. 813ss.
- (4) Antonio RUIZ DE ELVIRA Mitología Clásica Madrid 1975 pág. 329-330.
- (5) Wethey lo da como flamenco del XVII (Alonso Cano's drawings "Art Bulletin" 1952 pág. 233-234.
- (6) Francisco LAYNA SERRANO El Palacio del Infantado en Guadalajara (Obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben) Madrid 1941.  
- Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI Madrid 1942 . Antonio HERRERA CASADO El palacio del Infantado en Guadalajara Guadalajara 1975 pág. 72-74. Un estudio iconográfico de estas pinturas ha sido realizado por Fernando Marías quien me ha hecho llegar amablemente el manuscrito del artículo, todavía en prensa.
- (7) Lucas Antonio de BEDMAR Y BALDIVIA La Real entrada de Doña María-Ana Sophia de Babiera y Neoburg Madrid [1690] pág. 27
- (8) Véase más arriba pág. 331 ss.
- (9) Descripción... de la Real y Magestvosa y Publica Entrada... de María Luisa de Borbón, s.l., s.a., s.p.
- (10) Véase más arriba capítulo de Hércules
- (11) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ En el centenario de Orrente. "Addenda" a su catálogo "A.E.A." 1980. Agradecemos al Profesor Pérez Sánchez la noticia y la copia de su artículo, aún inédito, que nos ha facilitado.
- (12) José LOPEZ NAVIO La gran colección de pintura del Marqués de Leganés "Analecta Calasanciana" 1962 pág. 259ss.

- (13) Pérez Sánchez ob. cit.
- (14) Descripción ob. cit. s.p.
- (14bis) Véase más arriba pág. 885ss.
- (15) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 409
- (16) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles siglos XV y XVII Madrid 1972 pág. 164.
- (17) Véase más arriba pág. 1013ss.
- (18) Pérez Sánchez ob. cit. 1980
- (19) Sobre la historia de Céfalos y Procris véase más arriba pág. 1017ss. También puede verse Irving LAVIN Cephalus and Procris "Journal of the Warburg" 1954 pág. 260-287.
- (20) Véase más arriba pág. 841ss.
- (21) Véase más arriba pág. 841 ss.
- (22) Véase más arriba pág. 331ss.
- (23) Venta Christie's 3-3-67 nº 145 del catálogo.
- (24) Yves BOTTINEAU L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 "Bulletin Hispanique" 1958 pág. 452 nº 895
- (25) Matías DIAZ PADRON Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. I Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975 pág. 331.
- (26) Véase más arriba capítulo de Diana pág. 885ss.
- (27) Véase más abajo pág. 1110ss.
- (27bis) Véase más arriba pág. 715ss.
- (28) Véase más arriba pág. 841ss.
- (29) Véase más arriba pág. 236ss y 331ss.
- (30) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Optica edición Madrid 1947 pág. 922
- (31) Véase más arriba pág. 847 ss.

- (32) Bottineau ob. cit. pág. 452 nº 898
- (33) Venta 14-3-75 nº 27 catálogo.
- (34) Véase más arriba pág. 236ss. y 331ss.
- (35) Juan José MARTIN GONZALEZ La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro "R.A.B.M." 1959 pág. 398
- (36) Bottineau ob. cit. pág. 452 nº 896
- (37) Díaz Padrón ob. cit. pág. 336-337
- (38) Véase más arriba pág. 715ss.
- (39) Véase más arriba pág. 310ss.
- (40) Noticia del recibimiento i Entrada de... María Ana de Austria [Madrid 1650] pág. 93
- (40bis) Véase más arriba pág. 823
- (41) Véase más arriba pág. 1086
- (42) Véase más arriba pág. 1094
- (43) Véase más arriba pág. 1125
- (44) Véase más arriba pág. 503
- (45) Véase más arriba pág. 410
- (46) Bedmar ob. cit. pág. 50
- (46bis) Véase más arriba pág. 715ss.
- (47) Véase más arriba pág. 1086
- (47bis) Véase más arriba pág. 764ss.
- (48) Palomino ob. cit. pág. 925  
El autor español es el único que menciona el

Narciso pintado por los artistas italianos en el Buen Retiro ya que dicha pintura no aparece citada en las fuentes italianas que hablan de las obras de Mitelli y Colonna (Véase Ebria FEINBLATT A "Boceto" by Colonna-Mitelli in the Prado "Burlington" 1965 pág. 351

- ( 49 ) ALCIATO Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas Lyon 1549 edición facsímil Madrid 1975 emblema LXIX p. 262
- ( 50 ) CEAN BERMUDEZ Diccionario Madrid 1800 I p.349-350.
- ( 51 ) Rodrigo AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA El antiguo palacio del Buen Retiro "Museo Español de Antigüedades" tomo XI p. 199
- ( 52 ) Conde de la VIÑAZA Adiciones Madrid 1889-1894 III p. 52
- ( 53 ) Noticia ob. cit. p. 75
- ( 54 ) Bedmar ob. cit. p. 27
- ( 55 ) Viñaza ob. cit. III p. 52-53
- ( 56 ) Recuérdese por ejemplo el relieve de Andrea Pisano en el campanile de Florencia.
- ( 57 ) Marqués de LOZOYA Las pinturas de la Casa del "Monte de Piedad" "Estudios Segovianos" 1958 p. 99-110
- ( 58 ) Lozoya indica su fracaso en la búsqueda del modelo, pero sugiere a Brueghel (ob. cit. p. 107)
- ( 59 ) Quijano es el famoso arquitecto y escultor establecido en Murcia en 1526, allí se encuentran la mayoría de sus obras, en especial las realizadas en la catedral. (José Crisanto LOPEZ JIMENEZ Gerónimo de Quijano en Murcia. Su testamento y otras noticias documentales "A.E.A." 1972 p. 121-127)
- ( 60 ) López Jiménez ob. cit. p. 126
- ( 61 ) José María de COSSIO Fábulas mitológicas en España Madrid 1952 p. 57. Sobre el tema de Orfeo puede verse Pablo CABAÑAS El mito de Orfeo en la literatura española. Madrid 1948

- ( 62 ) Ibidem p. 59
- ( 63 ) Esteban CASADO ALCALDE La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI Pamplona 1976 p. 120
- ( 64 ) Marqués del SALTILLO Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 p. 198
- ( 65 ) Marcos Antonio de ORELLANA Biografía Pictórica Valentina Valencia 1967 p. 217
- ( 66 ) Díaz Padrón ob. cit. p. 252-253
- ( 67 ) Bottineau ob. cit. p. 452 nº 897
- ( 68 ) Con anterioridad a las pinturas del alcázar se había tratado el tema de Epimeteo y Pandora en escultura. La célebre Pareja de la mitología está representada en dos estatuillas, que se conservan actualmente en el Prado, atribuidas al Greco, que fueron dadas a conocer por su comprador en 1945 ( Conde de las INFANTAS ¿Dos esculturas del Greco? "A.E.A." 1945 p. 193-200) como representaciones de Adán y Eva. Años más tarde, Salas, basándose en el estudio de Pandora hecho por Dora y Erwin Panofsky, rectificó la iconografía interpretando las figuras como Epimeteo y Pandora dado que la figura masculina, tocada con un gorro frigio -tan extraño para Adán- llevaba en la mano un recipiente correspondiente a la "caja de Pandora", abierta por Epimeteo, según varios textos que examinamos más abajo. (Xavier de SALAS Sobre dos esculturas del Greco "A.E.A." 1961 p. 297-301).
- ( 69 ) Francisco INIGUEZ ALMECH Casas Reales y Jardines de Felipe II Roma 1952 fig. 15
- ( 70 ) Palomino ob. cit. p. 923
- ( 71 ) Ibidem p. 924
- ( 72 ) Ibidem
- ( 73 ) Ebria FEINBLATT Six ceilings by Colonna at Zola Predosa "Art Quarterly" 1958 p. 265  
En este artículo están reproducidas obras de Colonna y Mitelli en Génova, de Colonna en Zola Predosa y Florencia, y de Colonna y Alboresi en Bolonia.

- ( 74 ) Véase más arriba Céfalo pág. 1092 y Aurora p.1013
- ( 75 ) Antonio BONET CORREA Velázquez, arquitecto y decorador "A.E.A." 1960 p. 235
- ( 76 ) Bottineau ob. cit. p. 37
- ( 77 ) Palomino ob. cit. p. 923
- ( 78 ) Ibidem p. 923-924
- ( 79 ) Ibidem p. 924
- ( 80 ) Ibidem
- ( 81 ) Ibidem
- ( 82 ) Ibidem p. 925
- ( 83 ) Ebria Feinblatt ob. cit. 1965 p. 349
- ( 84 ) MALVASIA Felsina Pitrice apud Feinblatt ob. cit. 1965 p. 351
- ( 85 ) Rosemary Anne MARZOLF The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685) Michigan 1961 p. 45
- ( 86 ) Diego ANGULO INIGUEZ Cuarenta dibujos españoles Madrid 1966 p. 18  
Alfonso E. PEREZ SANCHEZ ob. cit. Catálogo 1972 p. 54-55
- ( 87 ) Véase A. PIGLER Barockthemen Budapest 1972
- ( 88 ) Dora y Erwin PANOFKY La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico Barcelona 1975 p. 181-182  
También poder verse sobre el mismo tema Dieter WUTKE Erasmus und die Büchse der Pandora "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1974 p. 157-159
- ( 89 ) Panofsky ob. cit. p. 19-22  
Puede verse también Antonio RUIZ DE ELVIRA Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre "Cuadernos de Filología clásica" 1971 I p. 101-108
- ( 90 ) Recuérdese que Palomino habla de "vaso de oro" siguiendo la tradición italiana.
- ( 91 ) F.J. SANCHEZ CANTON Como vivía Velázquez. Inventario ... "A.E.A." 1942 p. 14 nº 564
- ( 92 ) [Robert ESTIENNE] Elucidarius poeticus... Antverpiae 1545 "ad vocem" s.p.



- ( 93 ) Panofsky ob. cit. p. 52
- ( 94 ) Al parecer este techo es el mismo que citan, erróneamente, los Panofsky como obra desaparecida de Mignard en Versailles (Panofsky ob. cit. p. 97 n.18 y Jennifer MONTAGU The Early Ceiling Decorations of Charles Le Brun "Burlington" 1963 sept. p. 400 n.36
- ( 95 ) Montagu ob. cit. p. 400-401
- ( 96 ) La coincidencia fue señalada ya por Feinblatt (ob. cit. 1965 p. 353 n.19)
- ( 97 ) Dora y Erwin Panofsky citan con esta misma iconografía otro grabado de Bloemaert según dibujo de Van Diepenbeeck que se cree hecho hacia 1638, aunque apareció publicado en el libro de Michel de Marolles Tableaux du temple de Muses... de 1665 pero la imagen no coincide tan exactamente como la de Callot, con la descripción de las pinturas del alcázar madrileño.
- ( 98 ) Panofsky ob. cit. p. 91
- ( 99 ) Palomino ob. cit. p. 924-925
- ( 100 ) Véase más arriba pág. 1058
- ( 101 ) Descripción ob. cit. s.p.
- ( 102 ) Véase Cossío ob. cit.
- ( 103 ) Véase más arriba pág. 949ss.
- ( 104 ) Descripción ob. cit. s. p.
- ( 105 ) Véase más arriba pág. 1094
- ( 106 ) Véase más arriba pág. 1092
- ( 107 ) Véase más arriba pág. 1098
- ( 108 ) Véase más arriba pág. 1092
- ( 109 ) Véase más arriba pág. 1022
- ( 110 ) Véase más arriba pág. 1125
- ( 110bis ) Véase más arriba pág. 764
- ( 111 ) Véase más arriba pág. 1125
- ( 112 ) Véase más arriba pág. 1098
- ( 113 ) Descripción ob. cit. s. p.
- ( 114 ) Véase más abajo pág. 1125

- ( 115 ) Véase más arriba pág.
- ( 116 ) Véase más arriba apartado de Minerva pág.
- ( 117 ) Descripción ob. cit. s.p.
- ( 118 ) Harold E. WETHEY The paintings of Titian  
III The mythological and historical paintings  
London 1973 p. 61 nota 316
- ( 119 ) Ibidem p. 159
- ( 120 ) Palomino ob. cit. p. 804  
Recuérdese que las Furias de Tiziano fueron vistas por Carlos V y Felipe II -entonces príncipe nada más- durante las fiestas que María de Hungría preparó para su hermano y sobrino, en el palacio de Binche, en 1549. Tres cuadros son citados por Calvete de Estrella en su descripción del viaje del príncipe Felipe a los Países Bajos y pueden verse colgadas en el palacio-especialmente el Sísifo- en el dibujo de las fiestas que hizo un artista flamenco del XVI, hasta ahora desconocido, y perteneciente a la colección Drummond de Cadland (el dibujo está estudiado y reproducido en Albert VAN DE PUT Two drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II) 1549 "Journal of the Warburg" 1939-1940 p. 49-57
- ( 121 ) Vicente CARDUCHO Diálogos de la Pintura Madrid edición 1865 p. 349
- ( 122 ) Francisco PACHECO Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones Sevilla 1599 s.p. Edición facsímil sin fecha ni lugar de impresión.
- ( 123 ) Palomino ob. cit. p. 804  
Como puede observarse la fecha dada por Palomino es anterior incluso a la venida de los originales a España y anterior también a la fecha en que se grabaron las obras, por lo que Wethey cree que la fecha vista por Palomino debió ser en realidad 1564. Sin embargo, se sabe que Sánchez Coello estuvo en Flandes para estudiar la pintura, en viaje costeado por el rey de Portugal y que volvió a Castilla algunos años antes de su matrimonio celebrado en 1564 ( GARCIA REY Nuevas noticias para la biografía del pintor Alonso Sánchez

- Coello "B.S.E.E." 1927 p. 204) por lo que pudo ocpiar allí las Furias.
- ( 124 ) Joachim VON SANDRARTS Academie des Bau-, Bild, und Mahlerey -Künste von 1675 edición München 1925 p. 277-278
- ( 125 ) Palomino ob. cit. p. 877
- ( 126 ) F.J. SANCHEZ CANTON Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid 1972 p. 554-555  
Craig McFadyen FELTON Jusepe de Ribera. A catalogue raisonné Pittsburg 1971 p. 554-555
- ( 127 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Sobre los "Monstruos" de Ribera y algunas otras notas riberescas "A.E.A." 1974 p. 241-248
- ( 128 ) En una relación de gastos del Buen Retiro se mencionan dos cuadros de las Furias comprados en 1634 con cargo a los gastos de las fiestas de San Juan y San Pedro, aunque en la relación no se indica el nombre del autor (y sí se señala expresamente a Ribera como autor de otro cuadro reseñado inmediatamente antes), creemos interesante dar la noticia de la compra; "13200 restantes se pagaron a la Marquesa de Charela por el precio de quatro quadros, los dos dellos de las Furias" (J. DOMINGUEZ BORDONA Noticias para la historia del Buen Retiro "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 1933 p. 85)
- ( 129 ) Pérez Sánchez ob. cit. 1974 p. 243
- ( 130 ) Ibidem p. 241-243
- ( 131 ) Ferrari y Sacavizzi dieron el nombre de Lucas Jordán que les fue comunicado por Milicua (Luca Giordano (Nápoli) 1966 II p. 319 y 342) nombre rechazado después por Pérez Sánchez (ob. cit. 1974 p. 244)
- ( 132 ) Alfonso E. PEREZ SANCHEZ Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653) "B.R.A.H." 1977 p. 456
- ( 133 ) Jonathan BROWN Jusepe de Ribera Prints & drawings Princenton 1973 p. 158
- ( 134 ) Alciato ob. cit. ed. cit. emblema 84 p. 255
- ( 135 ) Ivan de HOROZCO Y COVARRUVIAS Emblemas Morales Segovia 1589 fol. 115

C A T A L O G O

(Pinturas y Dibujos del siglo XVII)

OLIMPO

- 1 - Asamblea de los dioses  
1601  
Sevilla. Delegación del Ministerio de Educación y Ciencia.  
Lienzo central del techo de la antigua Casa de Ar-  
guijo. El conjunto está formado además por otros  
cuatro lienzos que representan respectivamente a  
Astrea, Erinnis, Faetón y Ganimedes.  
Bib.- Barrera 1868 IV p. 272  
Asensio 1883 VI p. 225-226  
Gestoso 1914 nº 21 s.p.  
Angulo 1952 p. 195-199  
Brown 1978 p. 73ss  
Lleó 1979 p. 52ss
- 2 - Asamblea de los dioses con Hércules  
Francisco Pacheco. 1603  
Sevilla. Casa de Pilatos.  
Véase Hércules nº
- 3 - Banquete de los dioses  
Sevilla. Casa de Pilatos.  
Lienzo central del techo de una de las salas de  
la Casa de Pilatos. El conjunto está formado ade-  
más por otros cuatro lienzos enmarcados indepen-  
dientemente y que representan respectivamente a  
Perseo, Ceres, Eolo y una figura sin identificar.  
Bib.- Angulo 1952 p. 201-202  
Lleó 1979 p. 50ss.
- 4 - Reunión de los dioses  
Decoración en el arco de la Puerta del Sol de  
Madrid, levantado para la entrada de Ma. Luisa  
de Orleans. 1680.  
Bib.- Saltillo 1947 p. 389

5 -Convite de los dioses con Saturno

Decoración en el arco de los Italianos, levantado para la entrada de Ma. Luisa de Orleans en Madrid. 1680.

Bib.- Polentinos 1920 p. 101

HERCULES

- 1 - Apoteosis de Hércules y otras historias relacionadas  
Francisco Pacheco. 1603-1604  
Sevilla. Casa de Pilatos  
Pintura en el techo del salón principal. Junto a la Apoteosis de Hércules están representados Dédalo e Icaro, Astrea, la Envidia, Faetón, Perseo y Ganimedes.  
Bib.- Pacheco ed. 1956 II pág. 22  
Angulo 1952 pág. 179ss.  
Müller 1960-1961 pág. 36ss  
Kunoth 1964 pág. 335-336  
González Moreno 1969 pág. 79-80  
Brown 1978 pág. 78ss.  
Lleó 1979 pág. 46ss.
- 2 - Apoteosis de Hércules  
Dibujo de Francisco Pacheco. 1604  
Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Dibujo preparatorio para el techo del salón de la Casa de Pilatos de Sevilla, mencionado en el nº 1.  
Bib.- Sánchez Cantón 1930 III nº 195  
Angulo 1966 pág. 30  
Pérez Sánchez 1967 pág. 112  
Pérez Sánchez 1980 nº 196 pág. 93  
Véase también nº 1
- Caída de Faetón  
Dibujo de Francisco Pacheco. 1604  
Madrid. Colección Gómez Moreno  
Dibujo preparatorio para el techo del salón de la Casa de Pilatos de Sevilla, mencionado en el nº 1  
Véase Faetón nº
- Envidia  
Dibujo de Francisco Pacheco.  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Dibujo preparatorio para el techo del salón de la Casa de Pilatos de Sevilla, mencionado en el nº 1  
Bib.- Barcia 1906 nº 632

3-12 Serie de Trabajos de Hércules

Francisco Zurbarán. 1634

Madrid. Museo del Prado nº 1241-1250

Serie efectuada para el Salón de Reinos del Buen Retiro

- 3 - Hércules lucha con el león de Nemea  
Prado nº 1243
- 4 - Hércules lucha con la hidra de Lerna  
Prado nº 1249
- 5 - Hércules lucha con el jabalí de Erimanto  
Prado nº 1244
- 6 - Hércules limpia los establos de Augias  
Prado nº 1248
- 7 - Hércules lucha con el toro de Creta  
Prado nº 1245
- 8 - Hércules cierra el estrecho de Gibraltar  
Prado nº 1241
- 9 - Hércules lucha con Gerión  
Prado nº 1242
- 10- Hércules lucha con Anteo  
Prado nº 1246
- 11- Hércules lucha con Cerbero  
Prado nº 1247
- 12 - Hércules y la túnica de Neso  
Prado nº 1250

Bib.- Gallegos 1637

Inventario del Buen Retiro 1700

Justi ed. 1953 pág. 338ss.

Madrazo 1873 nº 1123 pág. 204

Tormo 1911-12 pág. 36ss.

Kehrer 1918 pág. 79

Cascales 1931 pág. 54

Caturla 1945 pág. 298-299, 1947 pág. 27ss

Soria 1953 pág. 155ss. y 1955 pág. 339

Sewell 1957 pág. 348

Caturla 1960 pág. 343

Guinard 1960 pág. 276

[Sánchez Cantón] 1972 pág. 795

Gregori y Frati 1973 pág. 96ss.

Brown 1976 pág. 27

"



- 13-18 Serie de seis Trabajos de Hércules  
Copias hechas por Juan Bautista Martínez del Mazo de los originales de Rubens.  
Se citan en 1700 en el alcázar de Madrid, cuarto del Príncipe.  
Bib.- Inventario Alcázar 1686 y 1700  
Bottineau 1958 pág. 452 nº 917-922
- 19-24 Serie de Trabajos de Hércules  
José Ximénez Donoso y Claudio Coello. 1673-1674  
Madrid. Casa de la Panadería  
Serie de seis medallones pintados en el techo del Salón de Reyes.  
19 - Hércules lucha con el toro de Creta  
20 - Hércules lucha con el dragón del Jardín de las Hespérides  
21 - Hércules lucha con la cierva de Cerinia  
22 - Hércules con el trípode (?)  
23 - Hércules lucha con el león de Nemea  
24 - Hércules lucha con la hidra de Lerna  
Bib.- Palomino ed. 1947 pág. 1061  
Ponz V pág. 133  
Polentinos 1913 pág. 40  
Guerra Sánchez-Moreno 1931 pág. 386-388
- 25-37 Serie de Hércules y los doce Trabajos  
Francisco Solís. 1680  
Serie de pinturas hechas para la decoración de la Plazuela de la Villa, en Madrid, con ocasión de la Entrada de María Luisa de Orleans.  
25 - Hércules a los pies de los Reyes  
26 - Triunfo de Hércules en la cuna  
27 - Hércules y la hidra de Lerna  
28 - Hércules y el jabalí de Erimanto  
29 - Hércules con las manzanas del Jardín de las Hespérides  
30 - Hércules lucha con Anteo  
31 - Hércules y Cerbero  
32 - Hércules y Gerión

- 33 - Hércules lucha con el león
- 34 - Hércules lucha con Anteo
- 35 - Hazaña de Hércules en Celeno
- 36 - Hércules luchan con una "fiera"
- 37 - Hércules y las columnas del Estrecho

Bib.- Segunda descripción s.a. pág. 6ss  
Palomino ed. 1947 pág. 1011  
Ceán IV pág. 384  
Saltillo 1947 pág. 392  
Miró 1973 pág. 407

38 - Hércules relacionado con el origen de la Orden del Toisón

Lucas Jordán. Hacia 1697  
Madrid. Casón del Buen Retiro (Actualmente Sede de la sección del siglo XIX del Museo del Prado).

Frescos de la bóveda del salón principal en que aparece Hércules entregando el vellocino de oro a Felipe el Bueno, Hércules luchando con los gigantes y Hércules luchando con Anteo.

Bib.- Palomino ed. 1947 pág. 1107ss.  
Bellori 1728 pág. 360ss.  
Ponz ed. 1947 pág. 554ss.  
Ceán II pág. 334-335  
Amador de los Ríos [1881] pág. 201ss.  
Catálogo Museo Repro.Art. 1881 pág. 8ss.  
Barcia 1906 n.º 7946  
Catálogo Museo Repro.Art. 1912 pág. LXXss.  
Exp.Ant. Madrid. Catálogo 1926 pág. 24ss.  
Díaz López 1943 pág. 9ss.  
Bottineau 1960 II pág. 252  
Catálogo Exp. Hje.Velázquez 1960 pág. 24ss.  
Ferrari y Scavizzi 1966 I pág. 153ss. II pág.260ss.  
Alegre Núñez 1968 pág. 192-193  
Bean 1971 n.º 230  
Pigler 1974 II pág. 109  
Espinós 1979 n.º 145, 153, 155 y 156

- Musa Talía  
Dibujo de Lucas Jordán  
Valencia. Museo de Bellas Artes  
  
Dibujo preparatorio para el techo del Casón del Buen Retiro.  
Bib.- Espinós 1979 nº 156
- Dos filósofos o sabios de la Antigüedad  
Dibujo de Lucas Jordán  
Valencia. Museo de Bellas Artes  
  
Dibujo preparatorio para el techo del Casón del Buen Retiro.  
Bib.- Espinós 1979 nº 153
- Dos filósofos o sabios de la Antigüedad  
Dibujo de Lucas Jordán  
Valencia. Museo de Bellas Artes  
  
Dibujo preparatorio para el techo del Casón del Buen Retiro.  
Bib.- Espinós 1979 nº 154
- Dos filósofos o sabios de la Antigüedad  
Dibujo de Lucas Jordán  
Valencia. Museo de Bellas Artes  
  
Dibujo preparatorio para el techo del Casón del Buen Retiro.  
Bib.- Espinós 1979 nº 155
- Tiempo, Estaciones y otras figuras alegóricas  
Dibujo de Lucas Jordán  
Madrid. Biblioteca Nacional  
  
Dibujo preparatorio para el techo del Casón del Buen Retiro.  
Bib.- Barcia 1906 nº 7946  
Ferrari y Scavizzi 1966 II pág. 260

- Alegoría de la Edad del Hierro

Dibujo de Lucas Jordán  
Madrid. Museo del Prado

Dibujo preparatorio para el techo del Casón del  
Buen Retiro.

- Minerva y otras alegorías

Dibujo de Lucas Jordán  
Florencia. Galería de los Uffizi

Dibujo preparatorio para el techo del Casón del  
Buen Retiro

Bib.- Ferrari y Scavizzi 1966 II pág. 253

- Carro de Cibeles o la Tierra

Dibujo de Lucas Jordán  
New York. Metropolitan Museum of Art

Dibujo preparatorio para el techo del Casón del  
Buen Retiro.

Bib.- Ferrari y Scavizzi 1966 II pág. 266  
Bean 1971 n.º 230

- Figuras alegóricas

Dibujo de Lucas Jordán  
Madrid. Museo del Prado (F.A. 680)

Dibujo preparatorio para el techo del Casón del  
Buen Retiro.

Bib.- Ferrari y Scavizzi 1966 II pág. 261

39-54 Serie de Trabajos de Hércules

Lucas Jordán. Hacia 1697

Hasta 1843 estuvieron en el Casón del Buen Retiro de Madrid. Frescos pintados en las paredes del salón principal.

39 - Hércules en la cuna

40 - Hércules recibe los dones de Minerva, Mercurio y Vulcano

41 - Hércules ahoga al león de Nemea

42 - Hércules mata la hidra de Lerna

43 - Hércules apresa a la cierva de Cerinia

44 - Hércules lleva el jabalí de Erimanto

45 - Hércules mata las aves de Estinfalia

46 - Hércules lucha con el toro de Creta

47 - Hércules entra en el infierno en busca de Alcestis

48 - Hércules devuelve Alcestis a su esposo Admeto

49 - Hércules mata a Gerión

50 - Hércules mata al dragón del Jardín de las Hespérides

51 - Hércules libera a Prometeo

52 - Hércules apresa a Cerbero

53 - Hércules transporta a los Cércopes

54 - Hércules despeña a Licas

Bib.- Véase número anterior

55 - Hércules Sol

Pintura en el Monte Parnaso levantada en la Torrecilla del Prado para la Entrada de María Ana de Austria en Madrid. 1649

Bib.- Noticia 1650 pág. 11ss.

56 - Hércules descansando

José de Ribera

En el siglo XVIII en la colección del Conde de Salviatierra.

Bib.- Palomino ed. 1947 pág. 877-878

57 - Hércules descansando

Dibujo de José de Ribera. Hacia 1630  
Rabat, Malta. Col. Cauchi.

Bib.- Vitzthum 1971 pág. 77  
Brown 1973 pág. 168

- 58 - Hércules descansando  
Obra del taller de Ribera  
Castres (Francia). Museo Goya  
Bib.- Vitzthum 1971 pág. 77
- 59 - Hércules con clava (?)  
Dibujo de Juan Carreño  
Madrid. Academia de B. Artes de San Fernando  
Bib.- Pérez Sánchez 1967 pág. 56
- 60 - Hércules con clava (?)  
Dibujo de Juan Conchillos  
Madrid. Museo del Prado F.D. 751  
Bib.- Pérez Sánchez 1972 pág. 88
- 61 - Desnudo varonil imitando al Hércules Farnesio  
Dibujo de Juan de Cabezalero  
Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Bib.- Pérez Sánchez 1967 pág. 33
- 62 - Dos desnudos varoniles imitando a Hércules  
Círculo de Antonio del Castillo  
Córdoba. Museo de Bellas Artes
- 63 - Hércules lucha con el león  
Copia de un lienzo de Rubens hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo  
En 1734 se cita en el Salón de Comedias del Alcázar de Madrid. Quizás se trate de un lienzo de la serie mencionada en los nº 13-18  
Bib.- Inventario del Alcázar de 1734 (pinturas salvadas del fuego).
- 64 - Hércules mata a la hidra de Lerna  
Copia de un lienzo de Rubens hecha por Juan B. Martínez del Mazo  
Madrid.- Museo del Prado (nº 1710)

- Bib.- Inventarios del Alcázar 1686, 1700 y 1794  
Bottineau 1958 n.º 925 pág. 452  
Alpers 1970 pág. 219  
[Sánchez Cantón] 1972 pág. 603  
Díaz Padrón 1975 pág. 331-332
- 65 - Hércules "con tres cabezas" (Gerión ?)  
Matías de Torres. 1680  
Pintura realizada en el Arco de la Puerta del Sol  
levantado para la Entrada en Madrid de María Luisa  
de Orleans.  
Bib.- Saltillo 1947 pág. 384ss.
- 66 - Hércules lucha con el dragón del Jardín de las Hes-  
pérides  
Copia hecha por Mazo de un original de Rubens  
Madrid. Museo del Prado n.º 1711  
Bib.- Inventarios del Alcázar 1686, y 1700  
Bottineau 1958 n.º 904 pág. 452  
[Sánchez Cantón] 1972 pág. 603  
Díaz Padrón 1975 pág. 332
- 67 - Hércules lucha con el dragón del Jardín de las Hes-  
pérides  
Escuela madrileña  
Madrid. Colección particular
- 68 - Hércules recibe la bóveda celeste de Atlas  
Pintura en el Arco de Africa levantado para la En-  
trada en Madrid de María Ana de Austria. 1649  
Bib.- Noticia 1650 pág. 56
- 69 - Hércules-Atlas sosteniendo la esfera con los retra-  
tos de Carlos II y Mariana de Austria  
Dibujo de Francisco de Herrera el Mozo. 1668  
Viena. Galería Albertina
- 70 - Hércules y Anteo  
José Román  
En 1691 en casa de Da. María Vera Barco y Gasco.  
Boadilla del Monte (Madrid).  
Bib.- Palomino ed. 1947 pág. 1008-1009  
Saltillo 1954 pág. 63-67

- 71 - Hércules y Anteo  
Londres. En el comercio de arte con atribución a Zurbarán, en 1963.  
Bib.- Catálogo venta Christie's 18-1-63 nº 141
- 72 - Hércules luchando con la serpiente  
Copia de un original de Rubens hecha por Juan B. Martínez del Mazo.  
En 1734 se cita en el Salón de Comedias del Alcázar de Madrid. Quizás se trate de un lienzo de la serie citada en los nº 13-18  
Bib.- Inventario del Alcázar 1734 (Pinturas salvadas del fuego).
- 73 - Apoetosis de Hércules  
Copia de un original de Borkens hecha por Juan B. Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado nº 1369  
Bib.- Inventario Alcázar 1686  
Inventario Buen Retiro 1778 y 1794  
Bottineau 1958 nº 898 pág. 452  
Alpers 1970 pág. 112ss.  
(Sánchez Cantón) 1972 pág. 62  
Díaz Padrón 1975 pág. 326
- 74 - Colón rinde homenaje a los RR.CC. ante Hércules y Baco  
Francisco Rizi. 1649  
Pintura en el Arco de Santa María levantado para la Entrada en Madrid de María Ana de Austria 1649.  
Bib.- Noticia 1650 pág. 85  
Varey-Salazar 1966 pág. 7ss.
- 75 - Colón rinde homenaje a los RR.CC. ante Hércules y Baco  
Francisco Rizi. 1649  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Dibujo preparatorio para la pintura mencionada en el nº 74.  
Bib.- Barcia 1906 nº 460  
Pérez Sánchez 1980 nº 231 pág. 102



PERSEO

1. Perseo  
Francisco Pacheco. 1603  
Sevilla. Casa de Pilatos  
Véase Hércules nº
2. Perseo  
Sevilla. Casa de Pilatos  
Véase Olimpo nº 3
3. Perseo salva a Andrómeda  
Zaragoza. Iglesia de la Magdalena
4. Perseo salva a Andrómeda  
Madrid. Colección Godia
5. Andrómeda  
Atribuida a Lucas Jordán  
Madrid. Museo del Prado nº 195  
Bib.- [Sánchez Cantón] 1972 pág. 339  
Buendía 1970 pág. 33-50
6. Andrómeda  
Madrid. Colección particular
7. Andrómeda salvada por Perseo  
Copia de un lienzo de Rubens realizada por un pintor  
de la escuela madrileña  
Madrid.- Museo del Prado nº 1715  
Bib.- Inventario Alcázar 1734  
[Sánchez Cantón] 1972 pág. 604  
Díaz Padrón 1975 pág. 333
- Perseo muerto y una diosa que le está llorando  
José de Ribera  
Citado como tal en el inventario del alcázar de Madrid  
de 1686, y después recogido por Trapier, corresponde en  
realidad a Venus y Adonis muerto.  
Véase Venus nº 29

8. Perseo

Decoración en el arco de la Puerta del Sol levantado  
para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid.  
1680.

Bib.- Descripción s.p.

9. Perseo con la cabeza de Medusa

Alonso de Escobar  
Madrid. En comercio.

10. Perseo salva a Andrómeda

Alonso de Escobar  
Madrid. En comercio.

PROMETEO

1. Prometeo  
Francisco Pacheco. 1603.  
Sevilla. Casa de Pilatos.  
Lienzo central en el techo de una de las salas de la Casa de Pilatos.  
Bib.- López Torrijos 1977 pág. 167-170.
2. Prometeo ?  
José de Ribera  
En 1661 se menciona en el inventario de Willen van Campen's en Amsterdam.  
Bib.- Trapier 1952 pág. 249
3. Pandora ofrece el vaso de oro a Prometeo  
Francisco Rizi. 1658  
Véase Pandora nº
4. Prometeo liberado por Hércules  
Lucas Jordán  
Véase Hércules nº

CICLO TROYANO

1. Historia de Aquiles  
Vicente Carducho 1609-1612  
Pinturas al fresco realizadas en la bóveda de la galería del Mediodía del palacio de El Pardo (Madrid), hoy desaparecidas.  
Bib.- Ms. 36611 Biblioteca Nacional de Madrid.  
Carducho 1633 (ed. 1865) pág. 248  
Palomino ed. 1947 pág. 827 y 851  
Ponz VI pág. 157-158  
Ceán I pág. 247  
Calandre 1934  
Pita 1962 pág. 268  
Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 185-186 y 188
2. Aquiles en el puerto de Aulis  
Vicente Carducho  
Madrid. Colección Alcubierre.  
Dibujo para la historia de Aquiles pintada en el palacio de El Pardo en 1609-1612.  
Bib.- Angulo-Pérez Sánchez 1977 pág. 44nº 231
3. Aquiles entre las hijas de Licomedes  
Vicente Carducho  
Madrid.- Biblioteca Nacional  
Dibujo para la historia de Aquiles pintada en el palacio de El Pardo en 1609-1612.  
Bib.- Barcia 1906 nº 8438  
Pérez Sánchez 1980 pág. 52 nº 69
4. Un capitán sentado en el trono recibe a un soldado  
Vicente Carducho  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Dibujo para la historia de Aquiles pintada en el palacio de El Pardo en 1609-1612  
Bib.- Barcia 1906 nº 7278  
Angulo-Pérez Sánchez 1977 pág. 44 nº 233

5. Aquiles se despide de Deidamia  
Vicente Carducho  
Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Dibujo para la historia de Aquiles pintada en el  
palacio de El Pardo en 1609-1612.  
Bib.- Pérez Sánchez 1967 pág. 47-48  
Angulo-Pérez Sánchez 1977 pág. 44 nº 232
6. Escena de combate  
Vicente Carducho  
Madrid. Academia de Bellas Artes de S. Fernando  
Dibujo, posiblemente para la historia de Aquiles  
pintada en el palacio de El Pardo en 1609-1612.  
Bib.- Pérez Sánchez 1967 pág. 48  
Angulo-Pérez Sánchez 1977 pág. 44 nº 234  
Soria 1945 pág. 111 nota 18
- 7-14. Ciclo de la guerra de Troya  
Juan de la Corte  
Churriana-Torremolinos (Málaga). El Retiro.  
El ciclo se compone de 8 lienzos:  
7. Juicio de Paris  
8. Rapto de Elena  
9. Aquiles y las hijas de Licomedes  
10. Combate de las Amazonas  
11. Escena de lucha  
12. Incendio de Troya  
13. Soldados ante el trono de Dido  
14. Banquete de Dido y Eneas  
Bib.- Ponz XVIII pág. 95  
Soria 1961 pág. 441  
Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 354
- 15-20 Ciclo de la guerra de Troya  
Juan de la Corte  
En 1691 se citan 6 lienzos para entreventanas con el  
tema de Troya, en casa de Da. María de Vera Barco y  
Gasca, en Boadilla del Monte (Madrid).  
Bib.- Saltillo 1954 pág. 67

21-28 Serie de la guerra de Troya

Juan de la Corte

En 1700 en el palacio del Buen Retiro de Madrid.

En el inventario del palacio de 1700 se registran 8 lienzos de tema troyano, algunos de medidas similares y otros de tema repetido, por lo que deben formar parte de ciclos diferentes; como carecemos de datos suficientes para saber qué obras formaban los ciclos, relacionamos cada uno independientemente.

21. Juicio de Paris

22. Sacrificio de una cierva (Ifigenia ?)

23. Combate de amazonas

24. Combate de amazonas

25. Rapto de Elena

26. Rapto de Elena

Actualmente en Madrid. Museo del Prado n<sup>o</sup>3102

27. Incendio de Troya

Actualmente en Madrid. Museo del Prado n<sup>o</sup> 3103

28. Incendio de Troya

Actualmente en Madrid. Museo del Prado n<sup>o</sup>4728  
Depositado en el Gobierno Civil de Madrid.

Bib.- Inventario del Buen Retiro 1700

Ponz VI pág. 125

Tormo 1911 pág. 36 y 43

Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 360-362

29-31 Serie de la guerra de Troya

Juan de la Corte

En 1864 en la colección Estoup de Murcia.

La serie se compone de 3 lienzos:

29. Encuentro de Paris y Elena

30. Rapto de Elena

31. Incendio de Troya

Actualmente en la Universidad de Murcia.

Bib.- Catálogo... galería Estoup 1865 n<sup>o</sup> 292, 356 y 357

Soria 1961 pág. 441

Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 354

32. Rapto de Elena  
Juan de la Corte  
Madrid. Colección particular.  
Bib.- Pérez Sánchez 1976 pág. 293-325
33. Rapto de Elena  
Juan de la Corte  
Madrid. Propiedad particular  
Incautado en 1937  
Bib.- Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 361
34. Incendio de Troya  
Juan de la Corte  
Madrid. Propiedad particular  
Incautado en 1937  
Bib.- Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 361
35. Incendio de Troya  
Juan de la Corte  
Palacio de Ríofrío (Segovia)  
Bib.- Martín Sedeño 1832 pág. 235 y 237  
Brefiosa 1884 pág. 320  
Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 362
- 36-38 Serie de la historia de Eneas  
Atribuido a Benito M. Agüero (Anteriormente lo  
estuvo a Juan Bautista del Mazo).  
La serie estaba formada probablemente por 3 cuadros  
que se relacionan en el inventario del palacio de  
Aranjuez de 1794.
36. Paisaje con escena de un naufragio (Eneas ?)  
En 1794 en el palacio de Aranjuez (Madrid)
37. Paisaje con Eneas ayudando a descabalgar a Dido  
Madrid. Museo del Prado nº 895
38. Paisaje con Eneas despidiéndose de Dido  
Madrid. Museo del Prado nº 896
- Bib.- Inventarios del Palacio de Aranjuez 1700 y 1794  
Madrazo 1884 pág. 186  
[Sánchez Cantón] 1972 pág. 3-4

39. Juicio de Paris  
Juan Sánchez Cotán (?)  
En 1603 en poder del artista  
Bib.- Cavestany 1936-40 pág. 136-138  
Angulo-Pérez Sánchez 1972 pág. 95
40. Fábula de Paris  
Claudio Coello  
En 1693 en poder del artista  
Bib.- Saltillo 1953 pág. 198
41. Paris y su rebaño  
Escuela española  
En 1810 en comercio de París  
Bib.- Olivier pág. 14
42. Rapto de Elena  
Gabriel de la Corte  
En 1772 en el palacio del Buen Retiro de Madrid  
Bib.- Inventario del palacio del Buen Retiro 1772
43. Robo de Elena  
Juan de Segovia(?)  
En 1634 en el palacio del Buen Retiro de Madrid.  
Bib.- Caturla 1960 pág. 330
44. Aquiles entre las hijas de Licomedes  
Dibujo de José de Ribera. Hacia 1634.  
Haarlem. Museo Teylers  
Bib.- Vitzthum 1966 pág. 304 y 1971 pág. 81  
Brown 1973 pág. 171
45. Sacrificio de Ifigenia  
Escuela española  
En 1850 en el comercio de París  
Bib.- Olivier pág. 94
46. Historia de Agamenón  
Eugenio Cajés. Anterior a 1626  
En 1700 en el palacio del Pardo (Madrid).  
Bib.- Inventario Alcázar 1636  
Inventario El Pardo 1700



Ceán I pág. 302  
Bottineau 1958 pág. 35  
Azcarate 1960 pág. 361  
Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 252

47. Historia de Agamenón (?)  
Dibujo atribuido a Eugenio Cajés  
Florenzia. Uffizi.  
Bib.- Angulo-Pérez Sánchez 1977 pág. 24-25 nº 91
48. Héctor  
Dibujo de Lucas Valdés  
Londres. Instituto Courtauld nº 250L  
Forma parte de una serie de 14 dibujos de guerreros  
célebres de la Historia.  
Bib.- Hadlist 1956 pág. 162
49. Suicidio de Ayax  
Madrid. Colección particular
50. Entrevista de Elena y Ulises  
Pintura en el arco de Santa María, levantado para  
la entrada de María Luisa de Orleans en 1680.  
Bib.- Descripción [1680] s.p.
51. Laoconte  
El Greco. 1610-14  
Washington. National Gallery  
Bib.- Cook 1944 pág. 267ss.  
Camón 1950 II pág. 919  
Wethey 1967 II pág. 98 nº 137  
Manzini-Frati 1969 pág. 123  
Palm 1969 pág. 134ss  
Cossío reed. 1972 pág. 210ss.  
Bieber 1967 pág. 19
52. Laoconte  
El Greco  
En 1666 en el alcázar de Madrid  
Bib.- Inventario Alcázar 1666, 1686 y 1700.  
Bottineau 1958 pág. 164 Nº 310

53. Laoconte  
El Greco  
En 1614 en poder del artista  
Bib.- San Román 1910 pág. 195 y 1927 pág. 73 y 302  
Manzini-Frati 1969 pág. 85-87
54. Laoconte  
El Greco  
Véase número anterior
55. Laoconte  
El Greco  
Véase nº 53
56. Laoconte y sus hijos rodeados de serpientes  
José de Ribera  
En 1746 en el palacio de La Granja (Segovia)  
Bib.- Inventario de La Granja 1746  
Ceán IV pág. 193  
Ponz X pág. 141  
Mayer 1923 pág. 203
57. Laoconte  
Dibujo de José de Ribera. Hacia 1630  
Roma. Gabinetto Nazionale delle Stampe  
Bib.- Brown 1973 pág. 167
58. Incendio de Troya  
Discípulo de Juan de la Corte  
Valencia. Colección particular  
Bib.- Angulo-Pérez Sánchez 1969 pág. 362
59. Incendio de Troya  
Roque Ponce. 1674  
Santiago de Compostela. Col. Moreu  
Bib.- Martín González 1963 pág. 310
60. Incendio de Troya  
Francisco Collantes. Anterior a 1634  
Madrid. Museo del Prado nº 3086  
Bib.- Inventario Buen Retiro 1700

Gaya 1956 pág. 225  
Caturla 1960 pág. 336  
Pérez Sánchez 1962 pág. 255-257  
[Sánchez Cantón] 1972 pág. 868

61. Destrucción de Troya  
Atribuido a Joan Bestard  
Palma de Mallorca. Colección marqués de la Torre  
Bib.- Santiago Sebastián 1974 pág. 264
62. Incendio de Troya  
Alejandro de Loarte (?)  
En 1626 en poder del artista  
Bib.- Méndez Casal 1934 pág. 192  
Angulo-Pérez Sánchez 1972 pág. 225
63. Incendio de Troya  
Atribuido a Juan de Toledo  
En 1840 en Madrid, colección Choquet  
Bib.- Saltillo 1951 pág. 171 y 1953 pág. 241
64. Eneas llevando a su padre Anquises  
Dibujo de Francisco Rizzi  
Madrid. Colección particular
65. Eneas ayuda a descabalar a Dido  
Juan Bautista Martínez del Mazo copiando un original perdido de Rubens  
Madrid. Museo del Prado 1744P  
Bib.- Inventario alcázar 1686  
Bottineau 1958 pág. 452 n.º 900  
Díaz Padrón 1975 I pág. 334
66. Eneas y Dido  
Guillermo Mesquida  
El pintor lo cita como hecho en Venecia con anterioridad a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 55

67. Eneas y Dido  
Guillermo Mesquida  
Véase nº anterior
68. Dido sale a recibir a Eneas (?)  
1690  
Barcelona Colección particular.
69. Eneas festejado por Dido (?)  
Hacia 1690  
Barcelona. Colección particular
70. Eneas con la Sibila y Cerbero  
José Donoso. 1680  
Pintura en el arco de los Italianos levantado para  
la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid.  
Bib.- Saltillo 1947 pág. 387-388
71. Anquises mostrando a Eneas su descendencia  
José Donoso. 1680  
Véase nº anterior.

SATURNO

- 1 - Saturno devorando a uno de sus hijos  
Copia del lienzo de Rubens hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo.  
En 1686 en el alcázar de Madrid.  
Bib.- Inventario del alcázar de 1686  
Bottineau 1958 pág. 452 nº 927  
Díaz-Padrón 1975 pág. 259
- 2 - Comité de los dioses con Saturno  
Pintura realizada en el Arco de los Italianos,  
levantado para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid. 1680.  
Véase Olimpo nº 5

JUPITER

1 - Júpiter con los signos de Sagitario y Piscis sobre un cuadro de Madrid.

Decoración en el Arco del Prado para la entrada de Mariana de Austria en Madrid. 1649.

Bib.- Manuscrito 18717 (28) Biblioteca Nacional Madrid.  
Andosilla 1649  
Noticia del recibimiento 1650 pág. 26  
Palomino ed. 1947 pgs. 986-987  
Ceán I pág. 210  
Cotarelo 1924 pgs. 278  
Saltillo 1947 pág. 376  
Varey y Salazar 1966 pág. 7-9

2 - Júpiter y el signo de Sagitario

Pintura en el pedestal de Mercurio. Decoración de la plaza del Palacio para la entrada de Mariana de Austria en Madrid. 1649

Bib.- Véase número anterior

3 - Júpiter con rayos en la mano a quien se los quitaba el rey Carlos II

Decoración de la calle de Cuchillería para la entrada de Carlos II en Zaragoza. 1680

Bib.- Fabro 1680 pág. 75

4 - Júpiter sojuzgando a Madrid

Decoración en el arco del Prado para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid. 1680

Bib.- Descripción (1680)  
Segunda descripción (1680)  
Polentinos 1913  
Saltillo 1947 pág. 383ss.

5 - Júpiter extiende su mano sobre Madrid  
Claudio Coello

Florencia Uffizi (14392 F)

Dibujo para la decoración del Arco del Prado. Entrada de M. Luisa de Orleans en Madrid. 1680

Bib.- Pérez Sánchez 1972 p. 156-157 nº 111

Pérez Sánchez (Catálogo) 1972 pág. 109 n.º 122  
Pérez Sánchez 1980 pág. 64-65 n.º 108

- 6 - Júpiter  
Decoración de la Puerta de Guadalajara para la entrada en Madrid de Ma. Luisa de Orleans. 1680.  
Bib.- Saltillo 1947 p. 390-391
- 7 - Júpiter sobre un globo con cornos de oro que ofrece a Minerva  
Aparecía en un jeroglífico de la decoración de la calle de nichos del Retiro. Entrada de Mariana de Neoburg en Madrid. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 p. 15  
Fabro [1690] s.p.
- 8 - Júpiter ofreciendo un sacrificio al cielo  
Aparecía en una empresa representada en la decoración de la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid. Plazuela y Fuente de la Villa. 1690  
Bib.- Palomino 1947 p. 662-663  
Bedmar 1690 p. 15ss  
Fabro (1690) s.p.
- 9 - Júpiter  
Madrid. Antigua colección Aznar.
- 10 - Júpiter echando rayos  
Escuela de Palomino  
En 1850 en Madrid colección García de la Huerta.  
Bib.- Saltillo 1951 p. 181 y 184
- 11 - Júpiter y Juno  
Madrid. Antiguamente colección Comendadoras.
- 12 - Rapto de Ganímedes  
1601  
Sevilla. Delegación Provincial de Educación.  
Lienzo independiente formando parte del techo de la Casa de Arguijo.  
Véase Olimpo n.º

- 13 - Rapto de Ganímedes  
Francisco Pacheco. 1603  
Sevilla. Casa de Pilatos  
Lienzo independiente formando parte del techo del  
salón grande de la Casa de Pilatos en Sevilla.  
Véase Hércules nº
- 14 - Rapto de Ganímedes  
Aparecía en un emblema pintado en la decoración  
de la calle Platería, para la entrada en Madrid  
de Mariana de Neoburg. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 p. 50  
Fabro (1690) s.p.
- 15 - Rapto de Ganímedes  
Copia del lienzo de Correggio (hoy en el Museo  
de Viena) por Eugenio Cajés. 1604.  
Madrid. Museo del Prado (119)  
Bib.- Inventario Palacio de Madrid 1700 y 1734  
(Sánchez Cantón) Catálogo de las Pinturas  
1972 p. 252
- 16 - Rapto de Ganímedes  
Copia del lienzo de Rubens (Prado 1679) hecha  
por Juan Bautista Martínez del Mazo.  
Bib.- Inventario Palacio de Madrid 1700  
Bottineau 1958 nº 908 p. 422  
Díaz Padrón 1975 p. 260
- 17 - Júpiter y Antiope (1)  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado nº 893  
Bib.- [Sánchez Cantón] 1972 p. 2-3
- 18 - Júpiter y Antiope  
Francisco Collantes  
Citada como "muger y sátiro"  
Bib.- Caturla 1960 p. 336



19 - Júpiter y Antiope  
Micer Pablo

Citado como " Júpiter y la ninfa", en el siglo XVII en la colección Lastanosa de Huesca.

Bib.- Palomino 1947 p. 886  
Arco 1918 p. 200-201  
Sánchez Cantón 1941 V p. 296-297  
Arco 1954 VI p. 60

20 - Júpiter y Antiope

Citado como "Júpiter y joven dormida" y como obra de Murillo en una venta de París en 1810.

Bib.- Olivier 1955 p. 15

21 - Júpiter y Antiope (?)

Dibujo de Alonso Cano  
Florenzia Uffizi (10260)

Citado como " Venus, Amor y un sátiro"

Bib.- Wethey 1952 p. 221  
Pérez Sánchez 1972 p. 83 nº 87

22 - Júpiter y Antiope (?)

José de Ribera  
Cambridge. Museo Fitzwilliam

Bib.- Brown 1973 p. 163

23 - Rapto de Europa

Copia del lienzo de Tiziano (hoy en el museo Gardner de Boston) hecha por Sánchez Cotán.

Citado en el inventario de los bienes del artista en 1603

Bib.- Cavestany 1936-1940 p. 137  
Angulo y Pérez Sánchez 1972 p. 96

24 - Rapto de Europa

Copia del lienzo de Tiziano (hoy en el museo Gardner de Boston) hecha por Juan Baustista del Mazo.

En 1651 estaba en la colección del marqués del Carpio, en Madrid.

Bib.- Pita 1952 p. 231

- 25 - Fábula de Europa  
Claudio Coello  
En 1693 se cita en la colección del artista.  
Bib.- Saltillo 1953 pág. 198  
Gaya 1957 pág. 26
- 26 - Europa  
Guillermo Mesquida. 1698-1700  
En el siglo XVIII en Venecia, colección particular.  
Bib.- Viñaza III pág. 56
- 27 - Leda y el cisne  
Copia del lienzo de Correggio (Museo de Berlín)  
hecha por Eugenio Cajés. 1604.  
Madrid. Museo del Prado nº 120  
Bib.- Inventarios del alcázar madrileño 1636, 1686  
1700 y 1734  
(Sánchez Cantón) 1972 pág. 158  
Angulo y Pérez Sánchez 1969 pág. 252-253
- 28 - Metamorfosis de Júpiter  
Francisco Camilo. 1640  
Serie de pinturas al fresco en la galería de Poniente del alcázar de Madrid.  
Bib.- Palomino 1947 pág. 971  
Saltillo 1953 pág. 179-180

JUNO

- 1 - Juno sobre el arco Iris junto a Himeneo y Cupido  
Aparece en un jeroglífico de la Entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, en la decoración de la calle de Platerías. 1690  
Bib.- Bedmar 1690 pág. 50-51
- 2 - Juno sentada sobre el Toison  
Aparece en un jeroglífico de la Entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, en la decoración de la calle de Platerías. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 pág. 54
- 3 - Juno sobre el arco Iris y Ulises que le entrega los vientos  
Aparece en el jeroglífico de la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, en la decoración de la calle de Platerías. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 pág. 58
- 4 - Juno en carroza tirada por dos pavones  
Antonio Palomino  
Empresa en la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, en la decoración de la plaza de la Villa. 1690  
Bib.- Palomino pág. 662
- 5 - Zeus y Juno  
Anónimo siglo XVII  
Véase nº 11 de Júpiter
- 6 - Juno como alegoría del Aire  
Antonio Palomino  
Madrid. Museo del Prado nº 3187  
Bib.- (Sánchez Cantón) 1972 pág. 888  
Pérez Sánchez 1972 pág. 259
- 7 - Juno como alegoría del Aire  
Jerónimo de Mora  
Antiguamente Palacio de El Pardo (Madrid). Escalera de la Reina.  
Bib.- Viñaza 1894 III pág. 100

NEPTUNO

- 1 - Neptuno sentado en el carro tirado por dos caballos marinos.  
Estudio para fuente decorativa. Dibujo  
Anónimo.  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 n.º 718
- 2 - Neptuno como alegoría del agua  
Jerónimo Antonio de Ezquerro.  
Madrid. Museo del Prado N.º 704  
Bib.- Sánchez Cantón 1972 pág. 206  
Angulo 1965 pág. 67  
Pérez Sánchez 1972 pág. 258
- 3.- Neptuno  
Escuela de Palomino  
Antiguamente Madrid. Colección García de la Huerta.  
Bib.- Saltillo 1951 pág. 184
- 4 - Neptuno con tritones  
Antiguamente en Madrid, Palacio del Buen Retiro  
Bib.- Inventario Buen Retiro 1700.
- 5 - Neptuno y divinidades marinas  
Dibujo  
Madrid. Museo del Prado F.D. 816  
Bib.- Pérez Sánchez 1972 pág. 163
- 6 - Neptuno como alegoría del agua  
Pintura para la entrada de Mariana de Austria en  
Madrid, decoración del Arco de Santa María. 1649  
Bib.- Noticia (650) pág. 96
- 7 - Jeroglífico con Neptuno tirando un carro sobre el que está Venus  
Decoración para la entrada de Mariana de Neoburg en  
Madrid, en la calle de Platerías. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 pág. 51

PLUTON

- 1 - Plutón con Cerbero  
Pintura realizada en el Arco de Santa María, levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans. 1680.  
Bib.- Descripción Q680 s.p.
- 2 - Rapto de Proserpina  
Copia del lienzo original de Rubens (Prado 1659), realizada por Juan Bautista Martínez del Mazo Madrid. Museo del Prado nº 5269, depositado en la Facultad de Medicina de Barcelona.  
Bib.- Inventario del alcázar de 1686  
Bottineau 1958 pág. 451 nº 892  
Díaz-Padrón 1975 pág. 327  
Alcoleà 1980 pág. 110 nº 168

CERES

- 1 - Ceres como alegoría de la Tierra  
Atribuido a Antonio Mohedano  
Sevilla. Casa de Pilatos. Recuadro en el techo de la Sala del Olimpo  
Bib.- Angulo 1952 pág. 200-201
- 2 - Ceres como alegoría de la Tierra  
Jerónimo de Mora  
Antiguamente en Madrid. Palacio de El Pardo. Escalera de la Reina.  
Bib.- Viñaza Adiciones III pág. 100
- 3 - Ofrenda a Ceres (?)  
Juan Vander Hamen. 1620  
Madrid. Colección Zavala  
Bib.- Jordan 1967 pág. 337  
Banco de España 1970 s.p.
- 4 - Ofrenda a Ceres (?)  
Escuela de Vander Hamen  
Madrid. Mercado de Arte  
Bib.- Jordan 1967 pág. 337
- 5 - Ofrenda a Ceres (?)  
Escuela de Vander Hamen  
Madrid. Mercado de arte.  
Bib.- Jordan 1967 pág. 337
- 6 - Ceres, Misme y Stello  
Juan de la Corte  
Antiguamente Madrid. Palacio del Buen Retiro  
Bib.- Inventario del Buen Retiro 1700  
Angulo y Pérez Sánchez 1969 nº 74 pág. 360

MARTE

- 1 - El dios Marte  
Velázquez 1640-1642  
Madrid. Museo del Prado nº 1208  
Bib.- [Sánchez Cantón] 1972 pág. 746  
Tolnay 1961  
López-Rey 1963 pág. 75  
Alpers 1970 pág. 136  
Salas 1977 s.p.
- 2 - Venus y Marte  
Matías Ximeno  
En 1700 en Madrid. Palacio del Buen Retiro  
Bib.- Inventario B.Retiro 1700
- 3 - Marte y Venus sorprendidos por Vulcano  
Atribuido a Velázquez  
Vendido en París en 1867. Col. Lachniki  
Bib.- Olivier 1955 pág. 111
- 4 - El dios Marte  
Decoración para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid, arco de la Puerta de Guadalupe.  
1680  
Bib.- Saltillo 1947 pág. 390
- 5 - Hoja con varios estudios de mitología entre ellos el dios Marte  
Dibujo de Antonio García de Reinoso. 1647  
Londres. Instituto Courtauld. Col Witt  
Bib.- (Handlist) 1956 nº 4204  
(Spanish drawings) 1978 nº 21 pág. 12

VULCANO

- 1 - Vulcano  
Copia del lienzo de Rubens (Prado 1676) hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo.  
Madrid. Museo del Prado (nº 1707). Depositado en el Museo de Zaragoza en 1933.  
Bib. Madrazo 1920 p. 338  
Bottineau 1958 nº 901 p. 452  
Díaz Padrón 1975 p. 330
- 2 - La Fragua de Vulcano  
Diego Velázquez. 1630  
Madrid. Museo del Prado (nº 1171)  
Bib. Sánchez Cantón Catálogo 1972 p. 727  
Domínguez Bordona 1933 p. 85  
Soria 1955 p. 142-145  
Angulo 1960 p. 172  
Tolnay 1961 p. 33-34  
López-Rey 1963 nº 68 p. 145 y p. 47-51
- 3 - Estudio para la cabeza de Apolo de La Fragua de Vulcano  
Diego Velázquez. Hacia 1630  
Mercado de arte de Nueva York.  
Bib. Mayer 1927 p. 372  
Lafuente 1943 nº 37  
López-Rey 1963 nº 69 pp. 145-146
- 4 - Marte y Venus sorprendidos por Vulcano  
Véase Marte nº        pág.
- 5 - Venus en la fragua de Vulcano como alegoría del Fuego  
Antonio Palomino  
Madrid. Museo del Prado (nº 3186)  
Bib. Sánchez Cantón Catálogo 1972 p. 888  
Pérez Sánchez 1972 pág. 259



- 6 - Venus en la fragua de Vulcano  
Antonio Palomino  
En 1794 en Madrid, palacio del Buen Retiro  
Bib. Inventario del Buen Retiro 1794
- 7 - El Fuego  
Antonio Palomino  
En 1734 en Madrid, Alcázar Real.  
Bib. Inventarios Reales 1734 y 1747  
Pérez Sánchez 1972 p. 259

MINERVA

- 1 - Paisaje con la diosa Palas  
Juan de la Corte  
En 1700 en el palacio del Buen Retiro de Madrid  
Bib.- Inventario de 1700  
Angulo y Pérez Sánchez 1969 p. 360
- 2 - Diosa Palas  
Guillermo Mesquida  
Antes de 1700 en Venecia, col. particular.  
Bib. Viñaza III p. 55
- 3 - Minerva con otros dioses y distintas alegorías  
Jerónimo de Mora. Obra hecha después de 1604  
Fresco del techo de la escalera de la reina.  
Palacio de El Pardo. Madrid. (Desaparecido).  
Bib. M.Z. 1862 p. 128 y 156  
Viñaza 1894 III p. 97ss.
- 4 - Imagen de Minerva coronando un pedestal en forma de pirámide  
Decoración para la entrada de María Ana de Austria en Madrid, hecha en la fuente de San Salvador. 1649.  
Bib. Noticia (1650) p. 82  
Varey y Salazar 1966 p. 9.
- 5 - Alegoría con la diosa Minerva  
Dibujo de S. de Herrera y Barnuevo. Hacia 1650-70  
Florencia Uffizi (10542 S)  
Bib. Pérez Sánchez 1972 p. 91
- 6 - Palas bajando del cielo a un templo mientras los troyanos preguntan a Apolo.  
Decoración para la entrada de Ma. Luisa de Orleans en Madrid. Pintura en el arco de Santa María. 1680.  
Bib. Descripción verdadera... s.a. s.p.
- 7 - Diosa Palas  
Decoración para la entrada de Ma. Ana de Neoburg en Madrid. Aparecía en un jeroglífico

"

de la lonja de San Felipe. 1690

Bib.- Bedmar 1690 pág. 27

8 - La fábula de Aracne (Las Hilanderas)  
Diego Velázquez

Madrid. Museo del Prado nº 1173

Bib.- Inventarios Palacio de Madrid 17772 y 1794  
(Sánchez Cantón) 1972 pág. 728-729

Ponz VI pág. 192-199

Beruete 1898 pág. 157

Tormo 1936-1940 pág. 147

Angulo 1947 pág. 54-63

Angulo 1948 pág. 17

Caturla 1948 pág. 302-303

Trapier 1948 pág. 350

Tolnay 1949 pág. 21-38

Angulo 1952 pág. 67-84

Azcárate 1960 pág. 344-351

Subirá 1960 pág. 33-34

Caturla 1962 pág. 73-76

Camón 1963 pág. 294

López Rey 1963 nº 56 pág. 139-141

Menéndez Pidal y Angulo 1965 pág. 1-12

Marqués de Lozoya 1970 pág. 25-28

Mestre Fiol 1974 pág. 77-101

Carisella 1978 pág. 43-48

Gállego 1978 pág. 153-173

9 - Alegoría con Minerva, la Verdad y el Tiempo  
y otras dos figuras

Antiguamente en Madrid, colección marqués de  
Torrecilla.

MERCURIO

1 - Mercurio

Copia del lienzo de Rubens (Prado 1677) hecha por  
Juan Bautista Martínez del Mazo.  
Madrid. Museo del Prado nº 1708

Bib. Díaz Padrón 1975 p. 330  
Bottinezu 1958 nº 926 p. 456

2 - Mercurio y Argos

Diego Velázquez. Hacia 1659  
Madrid. Museo del Prado (nº 1175)

Bib. (Sánchez Cantón) Catálogo 1972 p. 731  
Bottineau 1958 p. 44  
Tolnay 1961 p. 41-42  
Lopez-Rey 1963 nº62 p. 142

3 - Mercurio y Argos

Copia del lienzo de Rubens (Prado 1673) hecha por  
Juan Bautista Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado (nº 1643 P)

Bib. Díaz Padrón 1975 p. 327  
Bottineau 1958 p. 452

4 - Paisaje con Mercurio y Argos

Benito Manuel Agüero  
Madrid. Museo del Prado (nº 899)

Bib. Sánchez Cantón Catálogo 1972 p. 4

5 - Paisaje con Mercurio que va a cortar la cabeza a Argos

Atribuido a Mazo en el inventario del palacio de Aranjuez de 1794.

Bib. Inventario 1794

- 6 - Mercurio y Herse  
Juan Bautista Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado (nº 1217)  
  
Bib. Sánchez Cantón Catálogo 1972 p. 401-402
- 7 - Mercurio volando sobre una pareja  
Juan Carreño de Miranda (Dibujo)  
Madrid. Academia de Bellas Artes de S. Fernando.  
  
Bib. Angulo 1966 p. 18  
Pérez Sánchez 1967 p. 54-55
- 8 - Mercurio, Himeneo y Fama con el lema "Vires acquirit eundo"  
Dibujo de Francisco Rizi. 1649  
New York. Metropolitan Museum.  
  
Bib. Brown 1976 p. 376
- 9 - Mercurio  
Decoración para la entrada de María Ana de Austria en  
Madrid. Arco de la plaza del Palacio. 1649  
  
Bib. (Noticia) 1649 p. 97
- 10 - Mercurio con orbe celeste  
Decoración para la entrada de Mariana de Austria en Madrid  
Carro en la Plaza del Palacio. 1649  
  
Bib. (Noticia) 1649 p. 101
- 11 - Mercurio  
Decoración para la entrada de María Luisa de Orleans en  
Madrid. Arco de la Puerta de Guadalajara. 1680  
  
Bib. Saltillo 1947 p. 390
- .. 12 - Mercurio con otras figuras decorativas  
Dibujo de Vicente Salvador Gómez.  
Madrid. Biblioteca Nacional  
  
Bib. Barcia 1906 nº 479

APOLO

- 1 - Desnudo masculino  
Valencia. Museo de Bellas Artes.  
Bib.- Espinós 1975 nº 42 pág. 77  
- 1979 nº 145 pág. 104
- 2 - Apolo rodeado de amorcillos  
Dibujo de Alonso Cano  
Madrid. Biblioteca Nacional.  
Bib.- Barcia 234  
Sánchez Cantón 1930 IV nº 336  
Wethey 1952 pág. 221 y 223  
Bemis, Jones and Myers 1979 pág. 514-517  
Pérez Sánchez 1980 nº 38 pág. 44
- 3 - Febo en su carro  
Decoración junto a la Puerta del Retiro para la  
entrada de María Ana de Neoburg en Madrid. 1690  
Bib.- Bedmar (1690) pág. 10
- 4 - Apolo flechando a Pitón y a los cíclopes  
Decoración en la Lonja de San Felipe para la  
entrada en Madrid de María Ana de Neoburg. 1690  
Bib.- Bedmar (1690) pág. 27
- 5 - Apolo viendo la caída de Faetón  
Miguel Angel Colonna y Agustín Mitelli. Posterior  
a 1658  
Pintura en el techo de una sala del cuarto bajo  
del rey. Alcázar de Madrid. (Desaparecida).  
Bib.- Palomino 1947 pág. 922  
Bottineau 1958 pág. 296  
Feinblatt 1965 pág. 349
- 6 - Latona con Apolo y Diana  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado nº 897  
Bib.- Inventario Palacio Aranjuez 1794  
(Sánchez Cantón) 1972 pág. 4

- 7 - Apolo y Dafne  
Pedro Orrente  
En 1655 en la colección del Marqués de Leganés  
Bib.- López Navío 1962 pág. 325  
Angulo y Pérez Sánchez 1972 pág. 346
- 8 - Apolo y Dafne  
Pintura realizada para la entrada en Madrid de  
M. Luisa de Orleans. Arco de Santa María 1680.  
Bib.- (Descripción) s.p.
- 9 - Apolo y Marsias  
José de Ribera. 1637  
Bruselas. Musées Royaux des Beaux Arts  
Bib.- Fierens-Gevaert y Laes 1922 nº 372  
Bologna 1952 pág. 54-56  
Trapier 1952 pág. 135  
Olivier 1955 pág. 110 y 131  
Felton 1971 pág. 354-355  
Pérez Sánchez y Spinosa 1978 nº 104 pág. 109
- 10 - Apolo y Marsias  
José de Ribera. 1637  
Nápoles. Museo Nacional de San Martino  
Bib.- Bologna 1952 pág. 54-56  
Gaya 1958 pág. 59 y 279  
Felton 1971 pág. 236  
Sebastián 1974 pág. 4  
Pérez Sánchez y Spinosa 1978 nº 103 pág. 109
- 11 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
En 1655 en la colección del marqués de Leganés  
Bib.- López Navío 1962 nº 120 pág. 318
- 12 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
En 1666 en el alcázar de Madrid.  
Bib.- Inventarios del alcázar de 1666, 1686 y 1700  
Bottineau 1958 pág. 303 nº 621

- 13 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
En 1666 en el alcázar de Madrid  
Bib.- Inventarios del alcázar de 1666, 1686 y 1700  
Bottineau nº 421 pág. 291
- 14 - Apolo y Marsias  
Dibujo de José de Ribera  
Roma. Gabinetto Nazionale delle Stampe F.C.124851  
Bib.- Pérez Sánchez 1970 pág. 88  
Pérez Sánchez y Spinosa nº 103 pág. 109
- 15 - Apolo y Marsias  
Escuela de Ribera  
Sarasota. Museum of Art  
Bib.- Bologna 1952 pág. 54-56  
Felton 1971 pág. 444
- 16 - Marsias  
Dibujo atribuido a José de Ribera  
Londres. En 1976 en el mercado de Arte  
Bib.- (Mercado de Arte) "A.E.A." 1976 pág. 526
- 17 - Apolo y Marsias  
Diego Velázquez  
Perdido en el incendio del alcázar de 1734  
Bib.- Inventario del alcázar de 1686 y 1700  
Bottineau 1958 pág. 44  
López Rey 1963 pág. 114 y 139
- 18 - Apolo y Marsias  
Diego Velázquez? Anterior a 1637  
En el siglo XVII se le cita en el palacio del Buen Retiro de Madrid.  
Bib.- Gallego Silva Topográfica (Tormo 1911 pág.310)
- 19 - Apolo y Marsias  
Madrid. Colección Junquera
- 20 - Apolo y Marsias  
Citado en una venta de la sala Christie's de Londres en 1967 como obra española y próxima a 1620.  
Bib.- (Mercado de Arte) "A.E.A."1967 pág. 402-404



- 21 - Caída de Marsias  
Véase nº anterior
- 22 - Estudio para un Marsias (?)  
Dibujo español del siglo XVII  
Antiguamente en la colección Jovellanos de Gijón  
Bib.- Moreno Villa 1926 nº 243 pág. 38  
Pérez Sánchez 1969 pág. 141
- 23 - Apolo y Pan  
Copia de un lienzo de Jordaens (Prado 1551) hecha  
por Juan Bautista Martínez del Mazo.  
Madrid. Museo del Prado nº 1712  
Bib.- Bottineau 1958 nº 890 pág. 451  
Díaz Padrón 1975 pág. 332-333
- 24 - Apolo y nueve Musas  
Jerónimo de Mora  
Antiguamente en Madrid. Palacio de El Pardo  
Fresco del techo de la escalera de la Reina.  
Bib.- M.Z. 1862 pág. 128 y 156  
Viñaza III pág. 99-100
- 25 - La musa Talía, la Luna y Virgilio  
Juan Bautista Maino  
En 1620 en Toledo, estudio de Francisco de Rojas y Guzmán  
Bib.- San Román 1920 pág. 190-192  
Sánchez Cantón (1923-1942) V pág. 440  
Angulo y Pérez Sánchez 1969 pág. 310-311
- 26 - La musa Euterpe, Mercurio y Ovidio  
Véase nº anterior
- 27 - La musa Erato, Venus y Safo  
Véase nº 25
- 28 - La musa Melpomene, el Sol y Tamiras  
Véase nº 25
- 29 - La musa Clío, Marte y Homero  
Véase nº 25

- 30 - La musa Terpsícore, Júpiter y Hesíodo  
Véase nº 25
- 31 - La musa Polimnia, Saturno y Píndaro  
Véase nº 25
- 32 - La musa Urania, "el octavo giro" y Museo  
Véase nº 25
- 33 - La musa Calíope, el Primer Móvil y Orfeo  
Véase nº 25
- 34 - Apolo, Lino, Horacio y algunos poetas españoles  
(Garcilaso, Linañ de Ríaza, Hernando de Herrera  
y Lope de Vega)  
Véase nº 25
- 35 - Apolo, las nueve Musas en el monte Parnaso  
Sebastián de Herrera y Barnuevo  
Decoración hecha en la Torrecilla del Prado para  
la entrada en Madrid de Mariana de Austria. 1649  
Bib.- (Noticia) 1650 pág. 5-12  
Palomino 1947 pág. 969
- 36 - Apolo con Mnemosine y las nueve Musas, Himeneo y  
Persuasión  
Decoración del arco de Santa María para la entrada  
en Madrid de Ma. Luisa de Orleans. 1680  
Bib.- (Descripción verdadera) s.a. s.p.
- 37 - Apolo y las nueve Musas  
Dibujo español del siglo XVII  
Florencia. Uffizi nº 10478  
Bib.- Santarelli 1870 nº 148
- 38 - Parnaso con alegorías de la Poesía, el Ingenio y el Arte  
Finales del siglo XVII  
Madrid. Biblioteca Nacional depositado en el Museo  
Municipal.  
Bib.- Barcia 1906 nº 734 pág. 144-145  
Pérez Sánchez 1979-1980 nº 357 pág. 143

- 39 - Apolo con las Musas o Ninfas  
Dibujo de Teodoro Ardemans  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 40 - Apolo y las Musas  
Lucas Jordán  
Madrid. Pintura en el techo del Casón del B.Retiro  
Bib.- Véase Hércules nº
- 41 - Serie de dibujos para las Musas  
Alonso Cano  
Preparatorios para los grabados que ilustran el  
Parnaso Español de Quevedo (1648)  
Paradero desconocido.  
Bib.- Wethey 1952 pág. 222
- Serie de tres Musas (Euterpe, Calíope y Urania)  
Santiago Morán  
Serie de grabados, cuyos dibujos desconocemos pero  
que completan la serie anterior de Alonso Cano, por  
lo que se mencionan excepcionalmente en este catálogo.
- 42 - Apolo como Sol buscando a la Aurora  
Decoración del arco de la Puerta de Guadalajara para  
la entrada de Ma. Luisa de Orleans en Madrid. 1680  
Bib.- Saltillo 1947 pág. 390
- 43 - La Aurora y Apolo  
Véase nº anterior
- 44 - Decoración para fiestas públicas con Apolo como Sol  
Dibujo de Francisco Rizi  
Madrid. Biblioteca Nacional.  
Bib.- Barcia 1906 nº 458  
Pérez Sánchez 1970 pág. 84  
- 1980 nº 232 pág. 105
- 45 - Apolo y la Aurora  
Antonio Palomino  
En 1772 en el palacio del Buen Retiro  
Bib.- Inventario del B. Retiro 1772  
Pérez Sánchez 1972 pág. 260

DIANA

- 1 - Diana arrodillada sobre un delfín y a su lado un perro  
Dibujo de Claudio Coello.  
Madrid. Academia de B. Artes de San Fernando  
Estudio para una fuente monumental  
Bib.- Pérez Sánchez 1967 p. 76
- 2 - Diana  
Guillermo Mesquida. Hacia 1698  
Bib.- Viñaza Adiciones III p. 55
- 3 - Diana cazadora  
Copia de Juan Bautista Martínez del Mazo de un original de Rubens.  
Madrid. Museo del Prado nº 1725  
Bib.- Inventario del Alcázar de Madrid 1686  
Bottineau 1958 nº 928 p. 452  
Díaz Padrón 1975 p.333-334
- 4 - País con los baños de Diana  
Atribuido a Velázquez  
En 1840 en Madrid, colección de García de la Huerta  
Bib.- Saltillo 1951 p. 180
- 5 - País con Diana y sus ninfas bañándose  
Juan Bautista Martínez del Mazo o Benito M. Agüero  
En 1794 en el palacio de Aranjuez, cuarto de la Reina.  
Bib.- Inventario del palacio de Aranjuez 1794
- 6 - Baño de Diana  
Claudio Coello  
Figura en el inventario de sus bienes hecho a la muerte del artista en 1694.  
Bib.- Saltillo 1953 p. 198  
Gaya Nuño 1957 p. 26

- 7 - País con una cacería de Diana y sus ninfas  
Juan Bautista Martínez del Mazo o Benito M. Agüero  
En 1794 en el palacio de Aranjuez, cuarto de la Reina .  
Bib.- Inventario del palacio de Aranjuez 1794
- 8 - Diana en una cacería  
Copia de Juan Bautista Martínez del Mazo de un original de Rubens.  
Madrid. Museo del Prado nº 346 P. Depositado en la Universidad de Barcelona en 1881  
Bib.- Inventario del palacio de Madrid 1686 y 1700  
Bottineau 1958 nº 899 p. 452  
Díaz Padrón 1975 p. 326  
Alcolea 1980 pág. 110
- 9 - Diana (y ninfas?)  
Guillermo Mesquida. 1698-1700  
Bib.- Viñaza ADiciones III p. 53
- 10 - Fábula de Acteón  
ACevedo. Hacia 1630  
En 1634 en el palacio del Buen REtiro de Madrid  
Bib.- Caturla 1960 p. 335-336
- 11 - Diana y Acteón  
Francisco Collantes  
En 1794 en Madrid, palacio del Buen Retiro.  
Bib.- Inventario del Buen Retiro 1700 y 1794  
Pérez Sánchez 1962 p. 255-256
- 12 - Fábula de Acteón y Diana  
Matías Ximeno.  
En 1700 en Madrid, palacio del Buen Retiro.  
Bib.- Inventario del B. Retiro 1700
- 13 - Diana y Acteón  
Domingo Guerra Coronel  
Bib.⊕ Saltillo 1944 p. 48

- 14 - Diana y Acteón  
Copia hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo  
de un original de Tiziano  
Madrid. Museo del Prado nº 423  
Bib.- Sánchez Cantón 1972 p. 708-709  
Pita 1952 p. 231
- 15 - Diana y Acteón  
Copia hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo  
de un original de Tiziano  
En 1651 en la colección del Marqués del Carpio  
Bib.- Pita 1952 p. 231
- 16 - País con ruinas de arquitectura y la fábula de Endimión y Diana  
Juan Bautista Martínez del Mazo o Benito M. Agüero  
En 1794 en el palacio de ARanjuez, cuarto de la Reina.  
Bib.- Inventario del palacio de ARanjuez 1794
- 17 - Diana y Endimión  
Atribuido a Murillo  
En 1810 en el comercio de arte de París  
Bib.- Olivier 1955 p. 14
- 18 - Diana descubre el embarazo de Calisto  
Copia hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo  
de un original de Tiziano  
Madrid Museo del Prado nº 424  
Bib.- Sánchez Cantón 1972 p. 709  
Pita 1952 p. 232
- 19 - Diana descubre el embarazo de Calisto  
Copia hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo  
de un original de Tiziano  
En 1651 en la colección del marqués del Carpio  
Bib.0 Pita 1952 p. 232

20 - Diana abrazada a Calfope

Jerónimo de Mora

En el siglo XVII en el palacio de El Pardo (Madrid).

Pintura en el techo de la escalera de la Reina.

Bib.- M.Z. 1862 p. 128 y 156

Viñaza Adiciones III p. 100

VENUS

- 1 - El parto de Venus  
Juan Pantoja de la Cruz (?)  
En 1608 en el inventario de bienes del artista.  
Bib.- Sánchez Cantón 1947 pág. 102  
Kusche 1964 pág. 261
- 2 - Venus  
Juan de Jáuregui  
En 1658 en poder de Luis Hurtado, secretario de Felipe IV.
- 3 - Venus tendida  
Diego Velázquez  
En 1660 en poder del propio Velázquez  
Bib.- Sánchez Cantón 1942 pág. 15  
López-Rey nº 65 pág. 145
- 4 - Venus (Mujer desnuda)  
Diego Velázquez  
En 1652 entre los bienes del pintor Domingo Guerra Coronel  
Bib.- Saltillo 1944 pág. 44-45  
Pantorba 1960 pág. 391  
López-Rey nº 66 pág. 145
- 5 - Venus  
Claudio Coello  
Citado en poder del artista en el inventario hecho a su muerte.  
Bib.- Saltillo 1953 pág. 192
- 6 - Diosa Venus  
Claudio Coello  
Véase número anterior
- 7 - Venus  
Copia hecha por Guillermo Mesquida de una obra de Benedetto Luti. Entre 1694 y 1698.  
Bib.- Vifaza III pág. 52



- 8 - Venus  
Guillermo Mesquida  
Anterior a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 56
- 9 - Venus (?) (Desnudo femenino)  
Dibujo de Alonso Cano. Hacia 1648-1652  
Madrid. Colección Feduchi  
Bib.- Sánchez Cantón IV nº 350  
Wethey 1952 pág. 221 y 232  
Pérez Sánchez 1970 pág. 68 y 89
- 10 - Venus (?) (Desnudo femenino)  
Dibujo de Alonso Cano  
Florenzia Uffizi (10258 S)  
Bib.- Pérez Sánchez 1972 nº 88 pág. 83
- 11 - Venus en su carro con amorcillos y palomas  
Dibujo de Vicente Salvador Gómez  
Madrid. Museo del Prado F.D. 1673  
Bib.- Pérez Sánchez Catálogo pág. 129
- 12 - Estudio de la Venus Urania de Juan de Bolonia  
Dibujo de José García Hidalgo. 1682  
Córdoba. Museo de Bellas Artes
- 13 - Venus  
Aparecía en el arco de la Puerta de Guadalajara  
de Madrid, en la entrada de Ma. Luisa de Orleans  
en 1680.  
Bib.- Saltillo 1947 pág. 390
- 14 - Venus del espejo  
Diego Velázquez. Hacia 1648  
Londres. National Gallery 2057  
Bib.- Ponz V pág. 317  
Beruete 1906  
Gaya 1952 pág. 43, 1958 pág. 65 y 325  
Maclaren 1952 pág. 77  
Pita 1952 pág. 227

Soria 1953  
Sánchez Cantón 1960 pág. 147  
Tolnay 1960  
López-Rey 1963 nº 64 pág. 143-144

- 15 - Venus y Amor  
Guillermo Mesquida. Anterior a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 56
- 16 - Venus y Cupido (En una hoja con diversas mitologías).  
Dibujo de Antonio García Reinoso. 1647  
Londres. Instituto Courtauld  
Bib.- Handlist 1956 pág. 160  
Spanish drawings 1978 nº 21 pág. 12
- 17 - Venus y Cupido  
Dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo. Hacia 1660-70.  
Londres. Instituto Courtauld  
Estudio para un grupo escultórico  
Bib.- (Handlist) 1956 pág. 160  
(Spanish drawings) 1978 nº 44 pág. 23  
Wethey 1958 pág. 21
- 18 - Venus y Cupido  
Dibujo de Antonio del Castillo. 1664  
Londres. Instituto Courtauld  
Bib.- (Handlist) pág. 159  
(Spanish drawings) nº 18 pág. 11  
Mayer 1926 pág. 2-4  
Müller 1963 nº 118 pág. 257  
Valverde 1967 pág. 27
- 19 - Venus abraza a Cupido  
Dibujo de Vicente Salvador Gómez  
Madrid. Museo del Prado (F.D.351)  
Bib.- Pérez Sánchez (Catálogo) pág. 129  
- 1980 pág. 107 nº 239

- 20 - Venus y Cupido con otros estudios  
Vicente Salvador Gómez  
Madrid. Museo del Prado (F.D.850)  
Bib.- Pérez Sánchez (Catálogo) pág. 130
- 21 - Venus y Baco  
Guillermo Mesquida. Anterior a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 56
- 22 - Venus y Baco  
Guillermo Mesquida. Anterior a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 56
- 23 - Venus y Marte  
Véase Marte nº 3
- 24 - Venus y Marte  
Matías Ximeno  
Véase Marte nº 2
- 25 - Venus visita la fragua de Vulcano  
Antonio Palomino  
Véase Vulcano nº 5
- 26 - Venus visita la fragua de Vulcano  
Antonio Palomino  
Véase Vulcano nº 6
- 27 - Venus y Adonis  
Diego Velázquez  
Destruído en el incendio del alcázar de Madrid en 1734  
Bib.- Bottineau 1958 pág. 44  
López-Rey 1963 nº 67 pág. 145
- 28 - Venus y Adonis  
Copia del lienzo de Tiziano (Prado 422) atribuida  
a Juan B. Martínez del Mazo  
En 1651 en la colección del marqués del Carpio  
Bib.- Pita 1952 pág. 232

- 29 - Venus y Adonis (?)  
Dibujo atribuido a José Moreno  
Florencia. Uffizi (6104 F)  
Bib.- Pérez Sánchez 1972 (Mostra) pág. 116
- 30 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera. 1637  
Roma. Galería Nacional Corsini nº 248  
Bib.- Trapier 1952 pág. 132  
Gaya 1958 pág. 59 y 279  
Chenault 1971 pág. 68-77  
Felton 1971 pág. 237-238  
Pérez Sánchez y Spinosa 1978 pág. 109-110
- 31 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
En 1686 y 1700 en el alcázar de Madrid  
Bib.- Inventarios del alcázar de 1686 y 1700  
Bottineau 1958 nº 886 pág. 324-325
- 32 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
En 1700 en el palacio del Buen Retiro de Madrid  
Bib.- Inventario del Buen Retiro de 1700  
Manuscrito 7797 Biblioteca Nacional de Madrid  
Domínguez Bordona 1933 pág. 83-84  
Pérez Sánchez y Spinosa 1978 pág. 109
- 33 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
Anterior a 1637  
En 1653 en la colección del Conde de Monterrey  
Bib.- Berwick y Alba 1924 pág. 91  
Pérez Sánchez 1977 pág. 417
- 34 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
En 1677 en la colección de Micaela Zapata Chacón  
Bib.- Trapier 1952 pág. 236  
Felton 1971 pág. 415  
Pérez Sánchez y Spinosa 1978 pág. 110  
Fayard 1979 pág. 416

- 35 - Venus y Adonis muerto  
Copia de un original de Ribera  
Pintura mural al óleo en una sala del palacio de la Moncloa. Destruída en 1936  
Bib.- Ezquerria del Bayo 1924 pág. 12-14
- 36 - Venus y Adonis muerto  
Círculo de Ribera  
Cleveland (U.S.A.). Museo de Arte  
Bib.- Francis 1966 pág. 339-347  
Chenault 1971 pág. 68-72  
Felton 1971 pág. 414-415  
Pérez Sánchez y Spínosa 1978 pág. 138
- 37 - Venus y Adonis muerto  
Atribuido a Mazo (Agüero ?)  
Madrid. Museo del Prado nº 899a  
Bib.- Inventario del palacio de Aranjuez 1794  
Sánchez Cantón 1972 pág. 882
- 38 - Venus y Adonis muerto  
Escuela madrileña  
Madrid. Colección particular
- 39 - Venus y Adonis muerto  
Pedro Cotto. Hacia 1694  
En 1935 en la colección de la Condesa de Arcentales  
Bib.- Méndez Casal 1935 pág. 260
- 40 - La muerte de Adonis  
Guillermo Mesquida  
Se cita en Venecia con anterioridad a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 55
- 41 - Venus y Adonis muerto  
Dibujo de Eugenio Cajés  
Madrid. Museo del Prado (F.A. 29)  
Bib.- Pérez Sánchez (Catálogo) 1972 pág. 42  
Angulo y Pérez Sánchez 1977 pág. 24

- 42 - Venus y Adonis muerto  
Dibujo  
Londres. Museo Británico  
Bib.- Wethey 1952 pág. 233-234
- 43 - Venus y Adonis muerto  
Dibujo. Escuela madrileña  
Madrid. Museo del Prado (F.D. 1828  
Bib.- Pérez Sánchez (Catálogo) 1972 pág. 163
- 44 - Venus y Adonis muerto  
Dibujo  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 nº 628
- 45 - Venus y Adonis  
Dibujo de Antonio Palomino  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 nº 448  
Pérez Sánchez 1972 (Notas) pág. 260
- 46 - Venus y sátiro  
Véase Júpiter y Antíope nº 17 a 22

BACO

- 1 - Baco niño ("La Monstrua")  
Juan Carreño de Miranda. Hacia 1680  
Madrid. Musep del Prado nº 2800  
Retrato de la niña Eugenia Martínez Vallejo caracterizada como Baco.  
Bib.- Inventario del alcázar de Madrid 1694  
Inventario del palacio de la Zarzuela 1794  
Palomino ed. 1947 pág. 1029  
Marzolf 1961 pág. 90-91 y 171-172.  
(Sánchez Cantón) 1972 pág. 130
- 2 - Baco  
Juan de Solís  
Se cita en 1638 en la ermita de la Magdalena del Buen Retiro.  
Bib.- Azcárate 1966 pág. 119
- 3 - Baco  
Dibujo de Juan Conchillos Falcó  
Madrid. Museo del Prado (F.D.1946)  
Bib.- Pérez Sánchez 1972 Catálogo pág. 88
- 4 - Baco entre emparrados echando vino  
Aparece en la decoración hecha por el gremio de boteiros para la entrada en Madrid de Mariana de Austria.1649  
Bib.- (Noticia) [1650] pág. 72
- 5 - Educación de Baco  
José Antolínez  
Madrid. Colección Duquesa Viuda de Andría  
Bib.- Angulo 1954 pág. 213ss y 1973 pág. 436  
Buendía 1980 pág. 53
- 6 - Educación de Baco en el amor  
José Antolínez. 1667.  
Colección López-Robert  
Bib.- Angulo 1954 pág. 213ss y 1973 pág. 436  
Buendía 1980 pág. 53ss.

- 7 - Niños del Bacanario  
Claudio Coello copiando una obra de Rubens  
Se cita en 1693 en poder del artista.  
Bib.- Saltillo 1953 p. 200
- 8 - Bacanal infantil (?)  
Dibujo atribuido a Esteban de Rueda  
Barcelona. Colección particular
- 9 - Bacanal infantil (?)  
Dibujo atribuido a Esteban de Rueda  
Barcelona. Colección particular
- 10 - Baco y cupidillos  
Madrid. Academia de B. Artes de San Fernando (nº 413 Invº)  
Bib.- Pérez Sánchez 1964 p. 42
- 11 - Baco y Venus  
Guillermo Mesquida  
Véase Venus nº
- 12 - Baco y Venus  
Guillermo Mesquida  
Véase Venus nº
- 13 - Cristóbal Colón ante Fernando el Católico, acompañado de  
Hércules y Baco  
Francisco Rizí  
Pintura en el arco de Santa María levantado para la en-  
trada de Mariana de Austria en Madrid. 1649  
Véase Hércules nº
- 14 - Homenaje de Cristóbal Colón a Fernando el Católico ante  
la presencia de Hércules y Baco  
Francisco Rizí (Dibujo)  
Madrid. Biblioteca Nacional (Barcia 460)  
Véase Hércules nº



15 - Triunfo de Baco ("Los Borrachos")

Diego Velázquez. Anterior a 1629  
Madrid. Museo del Prado nº1170

Bib.- Inventario del Alcázar de Madrid de 1636, 1686,  
1700, 1734, 1794 y 1814  
Ponz VI pág. 198  
Cruzada Villamil 1869 pág. 74  
Soria 1953 pág. 279  
Angulo 1960 pág. 104ss.  
Borelius 1960 I pág. 248  
Gómez Moreno 1960 I pág. 688ss  
Velázquez 1960 pág. 253  
Tolnay 1961 pág. 32  
Angulo 1963 III pág. 37  
Camón 1963 pág. 284-285  
López Rey 1963 nº 57 pág. 141  
Sánchez Cantón 1972 pág. 727  
Salas 1977 s.p.

15bis - Triunfo de Baco ("Los Borrachos")

Copia del lienzo de Velázquez hecha en el s.XVII  
Nápoles. Museo Nacional

Bib.- López-Rey 1963 nº 58 pág. 141-142  
Gerstenberg 1965 pág. 299-306

16 - Fábula de Baco

José de Ribera

Obra perdida casi totalmente en el incendio del alcázar de Madrid en 1734. Quedan los fragmentos que mencionamos seguidamente como obras independientes

a - Media figura de mujer

Madrid. Museo del Prado nº 1122

Bib.- Inventario del Buen Retiro 1772  
[Sánchez Cantón] 1972 pág. 557

b - Cabeza de Baco

Madrid. Museo del Prado nº 1123

Bib.- Inventario del Buen Retiro 1772  
Sánchez Cantón 1972 pág. 557

c - Cabeza de Sileno

Citado en 1927 en la colección Cook de Pittsburg

Bib.- Inventario del Buen Retiro 1772  
Mayer 1927 pág. 159  
Gaya 1958 nº 2290 pág. 277

d - Cabeza juvenil coronada de laurel

Madrid. Colección marqués de Casa Torres

Bib. Mayer 1927 pág. 159

e.- Tres cabezas muertas sobre una mesa y un paño blanco

En 1772 en el Buen Retiro.

Bib.- Inventario del Buen Retiro 1772

Bib.- Inventarios del alcázar de Madrid de 1666, 1686,  
1700 y 1734

Mayer 1923

- 1927 p. 158

- 1936 p. 42

Darby 1943 p. 147

Trapier 1952 p. 53

Gilbert 1953 p. 70

Picard 1953 p. 227-230

Bottineau 1958 p. 292

Gaya Nuño 1958 p. 281

Felton 1971 p. 170-173

Pérez Sánchez y Spinosa 1978 p. 106

17 - Baco

José Ribera

Citado en 1688 en poder de Giuliano Colonna

Bib.- Trapier 1952 p. 249

18 - Triunfo de Baco

Antonio Palomino

Citado en 1734 como salvado del incendio del alcázar  
de Madrid

Bib.- Inventario de las pinturas salvadas del incendio  
del alcázar de Madrid 1734. Inv. Retiro 1772.

Pérez Sánchez 1972 Notas p. 258

19 - Bacanal del Silencio

José de Ribera. 1626

Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte

Bib.- Palomino ed. 1947 p. 877

Gaya 1958 nº 2271 p. 59 y 276

Felton 1971 p. 167

Pérez Sánchez y Spinosa 1978 p. 95

20 - Sátiro

José de Ribera

Se cita en 1634 en el palacio del Buen Retiro de Madrid

Bib.- Domínguez Bordona 1933 p. 84

"

- 21 - Cabeza de bacante  
Obra atribuida a Murillo.  
En 1883 en la colección Wells de Holmewood (Inglaterra).  
Bib.- Viñaza III pág. 146  
Curtis 1883 pág. 283
- 22 - Bacanal  
Guillermo Mesquida. Anterior a 1700  
Bib.- Viñaza III pág. 55

JANO

- 1 - Jano con cuatro caras y Hércules a sus pies  
Decoración en el arco de la Puerta del Sol  
en la entrada de María Luisa de Orleans en  
Madrid. 1680.  
Véase Hércules nº
- 2 - Jano como dama con llave en una mano y cetro  
en la otra  
Jeroglífico en la puerta de Guadalajara.  
Decoración para la entrada en Madrid de Ma.  
Ana de Neoburg. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 p. 35
- 3 - Jano con dos caras y dos puertas  
Jeroglífico en los adornos hechos hasta la  
calle de Platerías para la entrada de Mariana  
de Neoburg en Madrid. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 p. 51

DIOSES MENORES

ACIS

- 1 - Acis Galatea y Polifemo  
Atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo  
Véase Galatea nº 71 Divinidades Menores

ASTREA

- 2 - Astrea  
Pintura en el techo de la Casa de Arguijo. Sevilla  
Véase Olimpo nº 1
- 3 - Astrea  
Francisco Pacheco  
Vease Hércules nº
- 4 - Astrea  
Pintura en el Arco de los Italianos levantado  
para la entrada en Madrid de María Luisa de  
Orleans. 1680  
Bib.- Sautillo 1947 p. 387

ATLAS

- 5 - Atlante con estera sobre los hombros  
Pintura en el arco de la Puerta del Sol, levantado para la entrada en Madrid de Mariana de Austria. 1649  
Bib.- Noticia p. 56
- 6 - Atlante agobiado por la esfera  
Angelo Michele Colonna  
En el siglo XVIII en Madrid, Casa del Marqués de Meliche  
Bib.- Palomino 1947 p. 925
- 7 - Atlante cargado con la esfera  
Copia de Rubens hecha por Juan Bautista Martínez del Mazo  
En 1700 en el alcázar de Madrid  
Bib.- inventario del Alcázar de Madrid 1700  
Díaz Padrón 1975 p. 330

- 8 - Atlas con el mundo sobre sus espaldas  
Dibujo de Jerónimo Ferrer. 1654  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Bib.- Ceán II p. 116  
Barcia 1906 p. 358

ATROPOS

Vease las Parcas

AURORA

- 9 - Cacería y la diosa Aurora en el cielo  
Vicente Carducho  
Pintura en el techo del Antedormitorio de Invitados.  
Madrid. Palacio de El Pardo  
Bib.- Poleró 1895-96 p. 148  
Lopez Serrano 1976 p. 139
- 10 - Aurora o el Día  
Agustín Mitelli y Angel Miguel Colonna  
Pintura en el techo de una de las habitaciones del cuarto del Rey en el alcázar de Madrid.  
Destruída en el incendio de 1734.  
Bib.- Inventario del Alcázar 1686  
Paolomino 1941 p. 922  
Bottineau 1958 p. 294  
Feinblatt 1963 p. 349
- 11 - Aurora con cupidiillos arrojando flores  
Dibujo de escuela madrileña, círculo de Claudio Coello  
Madrid. Museo del Prado (F.D. 1552)  
Bib.- Pérez Sánchez 1972 p. 162
- 12 - Aurora (?)  
Guillermo Mesquida  
Citado por el propio autor como hecha en Roma entre 1694 y 1698  
Bib.- Viñaza Aadiciones III p. 52

- 13 - Aurora y Cefalo  
Agustín Mitelli y Angel Miguel Colonna. 1658  
Historia del ciclo de Céfalo y Aurora representada en el techo de una "loggia" del Buen Retiro. Obra desaparecida.  
Bib.- Bonet 1964 p. 307-312  
Feinblatt 1965 p. 349-351  
Catálogo de la Exposición de Pintura italiana del siglo XVII 1970 p. 378  
Museo Municipal. Madrid hasta 1875 1979 p.140
- 14 - Céfalo pide ayuda a Eaco para los atenienses  
Mitelli y Colonna  
Historia del ciclo de Céfalo y Aurora representada en el techo de una "loggia" del Buen Retiro  
véase número anterior
- 15 - Céfalo visto por la Aurora en el bosque  
Mitelli y Colonna  
Historia del ciclo de Céfalo y Aurora  
véase nº 13
- 16 - Procris da a Céfalo el perro y la jabalina de Diana  
Mitelli y Colonna  
Historia del ciclo de Céfalo y Aurora  
Véase nº 13
- 17 - Céfalo ve a Procris muerta por su jabalina  
Mitelli y Colonna  
Historia del ciclo de Céfalo y Aurora  
Véase nº 13
- 18 - Modelo para el techo de Céfalo y Aurora  
Agustín Mitelli y Angel Miguel Colonna. 1658  
Madrid Museo del Prado (2907)  
Bib.- Inventario del Buen Retiro 1794 nº 1240  
Bonet 1964 p. 307-312  
Feinblatt 1965 p. 349-351  
Pintura italiana del siglo XVII. Exposición 1970 nº 123 p. 378  
Museo Municipal. Madrid hasta 1875 1979 nº342 p.140

- 14 - Apolo como Sol buscando a la Aurora  
Pintura del Arco de la Puerta de Guadalajara  
levantado para la entrada de Marfa Luisa de  
Orleans en Madrid. 1680.

Véase Apolo nº 42

- 15 - Aurora y Apolo

Véase Apolo nº 43

- 16 - Aurora y Apolo  
Antonio Palomino

Véase Apolo nº 45

CALIOPE

- 17 - Diana abrazada a Calíope  
Jerónimo de Mora

Véase Diana nº 20

- 18 - La musa Calíope, el Primer Móvil y Orfeo  
Juan Bautista Mayno

Véase Apolo nº 33

Véase también Musas

CLIO

- 19 - La musa Clío, Marte y Homero  
JuanBautista Mayno

Véase Apolo nº 29

Véase también Musas

CLOTO

Véase Parcas



CUPIDO

- 20 - Cupido  
Guillermo mesquita  
Pintado en Venecio con anterioridad a 1700  
según noticias del propio autor  
Bib.- Viñaza III p. 55
- 21 - Cupido o Amor dormido  
Escuela española (?)  
vendido en Paris en 1865  
Bib.- Olivier 1955 p. 102
- 22 - Cupido abrazado a un águila  
Dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 n.º 399
- 23 - Cupido rechazando un corazón  
Jeroglífico pintado en el Arco de los Mercaderes de la Seda levantado para la entrada de Mariana de Austria en Madrid. 1649  
Bib.- Noticia p. 72-75
- 24 - Cupido disparando a dos serpientes  
Dibujo español del siglo XVII  
Madrid.- Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 n.º 633
- 25 - Anteros con águila  
Jeroglífico pintado en la decoración necna entre la puerta de Guadalajara y Platerías, para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg. 1690  
Bib.- Bedmar (1690) p. 50
- 26 - Himeneo y Cupido  
Jeroglífico pintado en la decoración necna entre la puerta de Guadalajara y Platerías, para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg. 1690  
Bib.- Bedmar (1690) p. 50

- 27 - Cupido quitando plumas a un águila  
Jeroglífico pintado en la decoración necna para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg. 1690  
Bib.- Medmar (1690) p. 54
- 28 - Venus y Cupido (Venus del espejo)  
Diego Velázquez  
véase venus n.º 14
- 29 - Venus y Amor  
Guillermo Mesquida  
Véase Venus n.º 15
- 30 - venus y Cupido con otras mitologías  
Dibujo de Antonio García Reinoso  
véase venus n.º 16
- 31 - Venus y Cupido  
Dibujo de Sebastián de Herrera y Barnuevo  
Véase Venus n.º 17
- 32 - venus y Cupido  
Dibujo de Antonio del Castillo  
véase venus n.º 18
- 33 - Venus abraza a Cupido  
Dibujo de Vicente Salvador Gómez  
Véase Venus n.º 19
- 34 - Venus y Cupido con otros estudios  
Dibujo de Vicente Salvador Gómez  
véase venus n.º 20
- 35 - Boas de Psique y Cupido  
Miguel Ángel León 1610  
citada en 1610 en el palacio de El Pardo. techo de la antecámara del rey  
Bib.- Beer 1891 p. CCIII y CCIV  
Quintero 1904 p. 57  
Martín González 1958 p. 138

- 36 - Cupido y Psique en el palacio  
Juan Vanchesel. 1686  
Historia del ciclo de Cupido y Psique pintada  
en la Galería del Cierzo del cuarto de la Reina  
en el alcázar de Madrid.  
Destruída en el incendio de 1734  
Bib.- Palomino 1947 pág. 663, 1063-1064, 1121
- 37 - Banquete de Psique en el palacio de Cupido  
Sebastián Muñoz. 1686  
Historia del ciclo de Cupido y Psique pintada  
en el alcázar de Madrid  
Bib.- Palomino 1947 p. 1049
- 38 - Psique recibe a sus padre y hermanas  
Isidoro Arredondo. 1686  
Historia del ciclo de Cupido y Psique pintada  
en la Galería del Cierzo del cuarto de la Reina,  
en el alcázar de Madrid  
Destruída en el incendio de 1734  
Bib.- Palomino 1947 p. 1009
- 39 - Psique contempla a Cupido dormido  
Isidoro Arredondo. 1686  
Historia del ciclo de Cupido y Psique pintada  
en la Galería del Cierzo de cuarto de la Reina  
en el alcázar de Madrid  
Destruída en el incendio de 1734  
Bib.- Palomino 1947 p. 1089  
Lafuente 1941 p. 25
- 40 - Psique sola en el desierto  
Juan Vanchesel. 1686  
Historia del ciclo de Cupido y Psique pintada  
en la Galería del Cierzo del cuarto de la Reina,  
en el alcázar de Madrid  
Bib.- Palomino 1947 p. 1124
- 41 - Psique contempla a Cupido dormido  
Dibujo de Isidoro Arredondo (?)  
Madrid.- Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 nº 630 verso

- 42 - Psique y Cupido  
Diego Velázquez. Hacia 1659  
En 1686 en el salón de Espejos del alcázar de  
Madrid. Destruída en el incendio de 1734  
Bib.- Inventarios del alcázar de 1686 y 1700  
Mottineau 1958 p. 44  
López Rey 1963 nº 63 p. 143
- 43 - Amor y Psique  
Guillermo Mesquida  
citada por el propio autor como hecha en Roma  
entre 1694 y 1698  
Bib.- Vázquez III p. 52
- 44 - Amorcillos jugando  
Escuela madrileña siglo XVII  
Madrid. museo del Prado. Depositada en la Uni-  
versidad de Barcelona  
Bib.- Cruzada 1863 nº 376 p. 108  
Alcolea 1980 nº 195 p. 138
- 45 - Amorcillos jugando con un pájaro entre flores  
Madrid Colección particular
- 46 - Amorciillo jugando con un perro de caza entre  
flores y presas de caza  
Madrid Colección particular
- 47 - Amorcillos trenzando una guirnalda de flores  
Madrid Colección particular
- 48 - Amorcillos jugando con flores y tocando una flauta  
Madrid. colección particular
- 49 - Amorcillos jugando con una estera  
Dibujo de Claudio Coello  
En 1926 en el Instituto Jovellanos de Gijón  
Bib.- Moreno Villa 1926 nº 3/4 p. 39-40  
Pérez Sánchez 1969 nº 3/4 p. 52
- 50 - Amorcillos con frutas y guirnaldas  
Dibujo de Claudio Coello  
En 1926 en el Instituto Jovellanos de Gijón  
Bib.- Moreno Villa 1926 nº 375 p. 40  
Pérez Sánchez 1969 nº 375 p. 52

- 51 - Amorcillos con escudo de León  
Dibujo de Claudio Coello  
Madrid Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Bib.- Pérez Sánchez 1967 p. 76-77
- 52 - Amorcillos con escudos  
Dibujo de Claudio Coello  
Véase nº anterior
- 53 - Amorcillos con tres escudos  
Dibujos de Claudio Coello  
Véase nº anterior
- 54 - Cupidos jugando y disparando flechas  
Dibujo de escuela madrileña, círculo de Carreno  
Madrid.- Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 nº 652

ECO

- 55 - Narciso y Eco  
Guillermo Mesquida  
Citado por el propio pintor como necna en Roma  
entre 1694 y 1698  
Bib.- Viñaza III p. 52
- 56 - Narciso y Eco  
Guillermo Mesquida  
Citada por el propio pintor como hecha en Roma  
entre 1694 y 1698  
Bib.- Vinaza III p. 53

EOLO

- 57 - Eolo encerrando a los vientos  
Atribuida a Monedano  
Pintura del techo de la Casa de Pilatos. Sevilla  
Véase Olimpo nº 3
- 58 - Eolo  
Pintura del arco de Santa María levantado para el  
reclutamiento en Madrid de María Luisa de Orleans. 1680  
Bib.- Descripción (1680) s.p.

- 59 - Eolo encerrando los vientos  
Pintura de la decoración hecha desde la Puerta  
de Guadalupe hasta Platerías para la entrada  
en Madrid de Mariana de Neoburg. 1690  
Bib.- Bedmar (1690) p.51

ERATO

- 60 - La musa Erato, Venus y Apolo  
Juan Bautista Mayno  
Vease Apolo nº 17  
véase también las Musas

EURIDICE

- 61 - Euridice  
Fabio Pontons  
Citado en el siglo XVII en poder del pintor  
Jose Camarón  
Bib.- Orellana 1967 p. 217
- 62 - Orfeo y Euridice  
Copia de un lienzo de Rubens hecha por Juan Bau-  
tista Martínez del Mazo  
Citada en 1680 en el cuarto del Príncipe del  
alcázar de Madrid.  
Bib.- Inventario del Alcázar 1686  
Bottineau 1958 p.452 nº 827

EUTERPE

- 63 - La musa Euterpe, Mercurio y Ovidio  
Juan Bautista Mayno  
véase Apolo nº 26  
Véase también Musas

FLORA

- 64 - Ofrenda a Flora  
Juan Van der Hamen 1627  
Madrid. Museo del Prado (2877)  
Bib.- Palomino 1947 p.887  
Salas 1905 nº 69 p.212  
Jordan 1967 p. 143  
Sanchez Canton 1972 p.311-312  
Gállego 1972 p. 237

- 65 - Flora  
Dibujo de Claudio Coello  
Madrid. Museo del Prado (F.D. 405)  
Bib.- Sánchez Cantón Dibujos IV nº 406  
Pérez Sánchez 1970 p. 72 y 91  
Pérez Sánchez 1972 p. 84-85. 1980 nº105 p.63  
Museo Municipal nº 325 pág. 136-137
- 66 - Flora  
Guillermo Mesquida  
Citado por el propio pintor como hecho en Roma  
entre 1694 y 1698  
Bib.- Viñaza III p. 52
- 67 - Flora  
Guillermo Mesquida  
Citado por el propio pintor como hecha en Venecia entre 1698 y 1700  
Bib.- Viñaza III p. 53
- GALATEA
- 68 - Galatea  
Guillermo Mesquida  
Citada por el propio autor como hecha en Venecia con anterioridad a 1700  
Bib.- Viñaza III p. 55
- 69 - Galatea en el mar sobre una concha  
Antonio Palomino  
Citado en 1734 como salvada del incendio del alcázar  
Bib.- Inventario del alcázar 1734  
Pérez Sánchez 1972 p. 259
- 70 - Galatea (?)  
Dibujo de Juan Antonio Escalante  
Florenzia. Uffizzi (10156 S)  
Bib.- Santarelli 1870 nº 5 p. 694  
Buendia 1970 p. 50  
Pérez Sánchez Mostra 1972 nº 128 p.114
- 71 - Galatea, Acis y Polifemo  
Atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo  
Desaparecido en 1915 en el incendio del Palacio de las Salesas de Madrid.

Bib.- Inventario palacio Aranjuez 1794 y 1818  
Cruzada 1865 nº 2841  
Madrazo 1873 nº 798  
Tormo 1915 p. 171

GLAUCO

- 72 - Glaucó como alegoría del Agua  
Jerónimo de Mora.  
En el siglo XVII en el palacio de El Pardo. Techo  
de la escalera de la Reina  
Bib.- Viñaza III p. 100

HIMENEO

- 73 - Himeneo  
Dibujo de Francisco Rizi.  
Madrid. Biblioteca Nacional  
Bib.- Barcia 1906 nº 459  
Noticia (1650) p. 97  
Pérez Sánchez 1980 nº 230 pág.104
- 74 - Mercurio, Himeneo y la Fama con el lema "Vires  
adquirit eundo"  
Dibujo de Francisco Rizi  
Véase Mercurio nº 8
- 75 - Himeneo y Cupido  
Jeroglífico pintado para la entrada en Madrid de  
Mariana de Neoburg. 1690  
Véase Cupido nº 26 Divinidades Menores
- 76 - Apolo, Mnemosine, las 9 musas, Himeneo y Persuasión  
Véase Apolo nº 36

IRIS

- 77 - Iris y Juno como alegoría del Aire  
Pintura en las decoraciones hechas en Madrid para  
la entrada de Mariana de Neoburg. 1690  
Bib.- Bedmar (1690)

LAQUESIS

Véase Parcas



LATONA

- 78 - Latona con Apolo y Diana niños  
Benito Manuel Agüero  
Véase Apolo nº 16

MARSIAS

- 79 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
Véase Apolo nº 9
- 80 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
Véase Apolo nº 10
- 81 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
Véase Apolo nº 11
- 82 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
Véase Apolo nº 12
- 83 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
Véase Apolo nº 13
- 84 - Apolo y Marsias  
Dibujo de José de Ribera  
Véase Apolo nº 14
- 85 - Apolo y Marsias  
Escuela de Ribera  
Véase Apolo nº 15
- 86 - Marsias  
Dibujo atribuido a José de Ribera  
Véase Apolo nº 16
- 87 - Apolo y Marsias  
Diego Velázquez  
Véase Apolo nº 17
- 88 - Apolo y Marsias  
Diego Velázquez  
Véase Apolo nº 18
- 89 - Apolo y Marsias  
Véase Apolo nº 19
- 90 - Apolo y Marsias  
Véase Apolo nº 20
- 91 - Caída de Marsias  
Véase Apolo nº 21

- 92 - Estudio para un Marsias (?)  
Dibujo español s. XVII  
Véase Apolo nº 22

MELPOMENE

- 93 - La musa Melpomene, el Sol y Tamiras  
Juan Bautista Mayno  
Véase Apolo nº 28  
Véase también Musas

MNEMOSINE

- 94 - Apolo con Mnemosine y las 9 musas, Himeneo y Persuasión  
Véase Apolo nº 36

OCEANO

- 95 - Océano y Tetis  
Jerónimo de Mora  
En el siglo XVII en el palacio de El Pardo.  
Bóveda de la escalera de la Reina.  
Bib.- Viñaza III p. 99

PAN

- 96 - Pan y Siringa  
José de Ribera  
En 1734 se menciona como salvado del incendio del alcázar de Madrid  
Bib.- Inventario del alcázar de Madrid 1734
- 97 - Pan y Siringa  
Atribuido a José de Ribera  
Vendido en París en 1863  
Bib.- Olivier 1955 p. 100
- 98 - Pan y Siringa  
Francisco Collantes  
Citado en 1700 en el palacio del Buen Retiro  
Bib.- Inventario del Buen Retiro 1700  
Pérez Sánchez 1962 p. 257
- 99 - Pan y Siringa  
Juan de la Corte  
Citado en 1700 en el palacio del Buen Retiro  
Bib.- Inventario Buen Retiro 1700 y 1794

- 100 - Apolo y Pan  
Copia de Jordaens hecha por JuanBautista Martí  
nez del Mazo  
Véase Apolo nº 23

POLIFEMO

- 101 - Galatea, Acis y Polifemo  
Atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo  
Véase Galatea nº 71 Divinidades Menores

POLIMNIA

- 102 - La musa Polimnia, Saturno y Píndaro  
Juan Bautista Mayno  
Véase Apolo nº 31  
Véase también Musas

POMONA

- 103 - Ofrenda a Pomona (?)  
Juan Van der Hamen  
Véase Ceres nº 3
- 104 - Pomona con frutos de la Tierra  
Aparece pintada en el arco de los Italianos,  
hecho para la entrada en Madrid de Mariana de  
Austria. 1649.  
Bib.- Andosilla [1649] s.p.

PROSERPINA

- 105 - Rapto de Proserpina  
Copia del lienzo de Rubens hecha por JuanBau-  
tista Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado depositado en la Uni-  
versidad de Barcelona  
Véase Plutón nº 2

SILENO

- 106 - Bacanal del Sileno  
José de Ribera  
Véase Baco nº 19

SIRINGA

107- Pan y Siringa  
José de Ribera

Véase Pan nº 96 Divinidades Menores

108- Pan y Siringa  
Atribuido a José de Ribera

Véase Pan nº 97 Divinidades Menores

109 Pan y Siringa  
Francisco Collantes

Véase Pan nº 98 Divinidades Menores

110 Pan y Siringa  
Juan de la Corte

Véase Pan nº 99 Divinidades Menores

TALIA

111 La musa Talia, la Luna y Virgilio  
Juan Bautista Mayno

Véase Apolo nº 25

Véase también Musas

TEMIS

112- Temis  
Aparece en el Arco de los Italianos, levantado  
para la entrada en Madrid de María Luisa de Or-  
leans. 1680

Bib.- Saltillo 1947 p. 387

113 Temis  
Jeroglífico pintado en la decoración del Buen  
Retiro, hecha para la entrada en Madrid de  
Mariana de Neoburg. 1690

Bib.- Bedmar 1690 p. 13

TERMINO

114 Dios Término  
Óntura hecha en el arco de la Puerta del Sol  
para la entrada en Madrid de M. Luisa de Orleans.  
1680

Bib.- Saltillo 1947 p. 389

TERPSICORE

- 115 -La musa Terpsícore, Júpiter y Hesíodo  
Juan Bautista Mayno

Véase Apolo nº 30

Véase también Musas

TETIS

- 116 -La diosa Tetis como alegoría del Agua  
Madrid. Museo del Prado (3197)

Bib.- Sánchez Cantón 1972 p. 909

- 117 -Océano y Tetis  
Jerónimo de Mora

Véase Océano nº 95 Divinidades Menores

- 118 -Bodas de Tetis y Peleo  
Francisco Rizi

Citado en 1700 en la Torre de la Parada y perdida en el saqueo de la Guerra de Sucesión

Bib.- Inventario de la Torre de la Parada 1700

URANIA

- 119 -La musa Urania, "el octavo giro" y Museo  
Juan Bautista Mayno

Véase Apolo nº 32

Véase también Musas

GENIOS"

- 120 -Tres cabezas de genios  
Vendida en París en 1853 como obra de Zurbarán

Bib.- Olivier 1955 p. 83

GRACIAS

- 121 -Tres gracias desnudas  
Atribuida a José Antolínez

Bib.- Pérez Sánchez 1961 p. 277

MUSAS

- 122 - Apolo y nueve Musas  
Jerónimo de Mora  
Véase Apolo nº 34
- 123 - Apolo, las nueve Musas en el monte Parnaso  
Sebastián de Herrera Barnuevo  
Véase Apolo nº 35
- 124 - Apolo con Mnemosine, las 9 musas, Himeneo y Persuasión  
Véase Apolo nº 36
- 125 - Apolo y las 9 Musas  
Véase Apolo nº 37
- 126 - Apolo con las Musas o Ninfas  
Dibujo de Teodoro Ardemans  
Véase Apolo nº 39
- 127 - Apolo y las Musas  
Lucas Jordán . TEcho del Casón del B.Retiro  
Véase Apolo nº 40
- 128 - Serie de dibujos de las Musas  
Alonso Cano  
Véase Apolo nº 41

NINFAS

- 129 - Ninfa observada por sátiros (?)  
Dibujo atribuido a Alonso Cano  
En 1926 en el Instituto Jovellanos de Gijón  
Bib.- Moreno Villa 1926 nº 242 pág. 30  
Pérez Sánchez 1969 nº 242 pág. 304
- 130 - Ninfas y sátiros  
Copia del lienzo de Rubens hecha por un pintor madrileño del siglo XVII  
Huesca Museo Provincial. Se conservan actualmente dos fragmentos:  
a - Tres sátiros y una ninfa  
b - Dos ninfas y un sátiro

Bib.- Catálogo 1959 p. 223  
Salas 1965 p. 212  
Díaz Padrón 1975 p. 269

PARCAS

- 131 -Parcas  
José Donoso. 1680  
Pintadas en el Arco de los Italianos, levantado  
para la entrada de María Luisa de Orleans en  
Madrid.  
Bib.- Saltillo 1947 p. 387

SATIROS

- 132 -Países con puente, un sátiro y tres niños  
En el siglo XIX en la colección García de la  
Huerta  
Bib.- Saltillo 1951 p. 182
- 133 -Sátiro pequeño  
Claudio Coello  
Se cita en poder del pintor en el siglo XVII  
Bib.- Saltillo 1953 p. 198
- 134 -Ninfas y sátiros  
Copia de un original de Rubens hecha por un pin-  
tor madrileño del siglo XVII  
Véase Ninfas nº
- 135 -Dos faunos  
Vendida en París en 1844 como obra atribuida a  
Velázquez  
Bib.- Olivier 1955 p. 69
- 136 -Cabeza de un sátiro  
Dibujo de José de Ribera  
Nueva York. Metropolitan Museum  
Bib.- Brown 1973 p. 154

PERSONAJES MORTALES

ACTEON

- 1 - Fábula de Acteón  
Acevedo  
Véase Diana nº 10
- 2 - Diana y Acteón  
Francisco Collantes  
Véase Diana nº 11
- 3 - Fábula de Acteón y Diana  
Matías Ximeno  
Véase Diana nº 12
- 4 - Diana y Acteón  
Domingo Guerra Coronel  
Véase Diana nº 13
- 5 - Diana y Acteón  
Copia de Tiziano por Juan Bautista Martínez del Mazo  
Véase Diana nº 14
- 6 - Diana y Acteón  
Copia de Tiziano por Juan B. Martínez del Mazo  
Véase Diana nº 15

ADONIS

- 7 - Venus y Adonis  
Diego Velázquez  
Véase Venus nº 27
- 8 - Venus y Adonis  
Copia de Tiziano atribuida a Juan B. Martínez del Mazo  
Véase Venus nº 28
- 9 - Venus y Adonis (?)  
Dibujo atribuido a José Moreno  
Véase Venus nº 29
- 10 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
Véase Venus nº 30
- 11 - Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
Véase Venus nº 31



- 12 -Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
Véase Venus n.º 32
- 13 -Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
Véase Venus n.º 33
- 14 -Venus y Adonis muerto  
José de Ribera  
Véase Venus n.º 34
- 15 -Venus y Adonis muerto  
Copia de un original de Ribera (F. Pérez Sierra (?))  
Véase Venus n.º 35
- 16 -Venus y Adonis muerto  
Círculo de Ribera  
Véase Venus n.º 36
- 17 -Venus y Adonis muerto  
Atribuída a Mazo. (Agüero (?))  
Véase Venus n.º 37
- 18 -Venus y Adonis muerto  
Escuela madrileña  
Véase Venus n.º 38
- 19 -Venus y Adonis muerto  
Pedro Cotto  
Véase Venus n.º 39
- 20 -Muerte de Adonis  
Guillermo Mesquida  
Véase Venus n.º 40
- 21 -Venus y Adonis muerto  
Dibujode Eugenio Cajés  
Véase Venus n.º 41
- 22 -Venus y Adonis muerto  
Dibujo  
Véase Venus n.º 42
- 23 -Venus y Adonis muerto  
Dibujo escuela madrileña  
Véase Venus n.º 43

- 24 - Venus y Adonis muerto  
Dibujo  
Véase Venus nº 44
- 25 - Venus y Adonis  
Dibujo de Antonio Palomino  
Véase Venus nº 45
- ANDROMEDA
- 25bis - Perseo salva a Andrómeda  
Véase Perseo nº 3
- 26 - Perseo salva a Andrómeda  
Véase Perseo nº 4
- 26bis - Andrómeda  
Véase Perseo nº 5
- 27 - Andrómeda  
Véase Perseo nº 6
- 27bis - Andrómeda salvada por Perseo  
Véase Perseo nº 7
- 28 - Perseo salva a Andrómeda  
Véase Perseo nº 10
- ANTIOPE
- 28bis - Júpiter y Antíope (?)  
Benito M. Agüero  
Véase Júpiter nº 17
- 29 - Júpiter y Antíope  
Francisco Collantes  
Véase Júpiter nº 18
- 29bis - Júpiter y Antíope  
Micer Pablo  
Véase Júpiter nº 19
- 30 - Júpiter y Antíope  
Véase Júpiter nº 20
- 30bis - Júpiter y Antíope (?)  
Dibujo de Alonso Cano  
Véase Júpiter nº 21
- 31 - Júpiter y Antíope (?)  
Dibujo de José de Ribera  
Véase Júpiter nº 22
- ARGOS
- 32 - Mercurio y Argos  
Diego Velázquez  
Véase Mercurio nº 2
- 33 - Mercurio y Argos  
Copia del lienzo de Rubens por Mazo  
Véase Mercurio nº 3

- 34 - Paisaje con Mercurio y Argos  
Benito M. Agüero  
Véase Mercurio nº 4
- 35 - Paisaje con Mercurio que va a cortar la cabeza a Argos  
Atribuido a Mazo  
Véase Mercurio nº 5

ATALANTA

- 36 - Atalanta y Meleagro  
Dibujo  
Londres. Museo Británico (nº 4757)  
Bib.- Wethey 1952 pág. 233-234
- 37 - Atalanta e Hipomenes  
Pintura que aparecía en la Lonja de San Felipe  
en las decoraciones hechas para la entrada en Madrid de Ma. Ana de Neoburg en 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 pág. 27

BELEROFONTES

- 38 - Belerofontes cabalgando a Pegaso  
Pintura que aparecía en el arco de la Puerta del Sol hecho para la entrada en Madrid de Ma. Luisa de Orleans. 1680.  
Bib.- Descripción s.a., s.p.

CADMO

- 39 - Cadmo llega al lugar designado por el oráculo  
Pedro Orrente  
Madrid. Colección particular  
Bib.- Pérez Sánchez 1980 (En el centenario)
- 40 - Cadmo luchando con el dragón  
Pintura que aparecía en el arco de la Puerta del Sol, levantado para la entrada en Madrid de Ma. Luisa de Orleans. 1680.  
Bib.- Descripción s.a., s.p.

CALISTO

- 41 - Diana descubre el embarazo de Calisto  
Copia de un lienzo de Tiziano hecha por Mazo  
Véase Diana nº 18
- 42 - Diana descubre el embarazo de Calisto  
Copia hecha por Mazo de un original de Tiziano  
Véase Diana nº 19

CASTOR

- 43 - Cástor y Pólux entre aves  
Dibujo de escuela madrileña próximoa Claudio Coello  
Madrid. Museo del Prado (F.A. 723)  
Bib.- Pérez Sánchez Catálogo 1972 pág. 164

CEFALO

- 44 - Céfalo y Aurora  
Agustín Mitelli y Miguel Angel Colonna  
Véase Aurora (Divinidades Menores nº )
- 45 - Céfalo recibe la jabalina y el perro de Procris  
Agustín Mitelli y M. Angel Colonna  
Véase Aurora (Divinidades Menores nº )
- 46 - Céfalo visitado por Aurora  
Agustín Mitelli y M. Angel Colonna  
Véase Aurora (Divinidades Menores nº )
- 47 - Céfalo y Procris  
Pedro Orrente  
Valencia. Colección particular  
Bib.- Pérez Sánchez 1980 (En el centenario)

DAFNE

- 48 Apolo y Dafne  
Pedro Orrente  
Véase Apolo nº 7
- 49- Apolo y Dafne  
Pintura realizada para la entrada en Madrid de María  
Luisa de Orleans. 1680  
Véase Apolo nº 8

DEDALO

- 50 Dédalo e Icaro  
Francisco Pacheco  
Véase Hércules nº
- 51- Dédalo e Icaro  
Atribuido a Pedro Munez (?)  
Expuesto en la sala Christie's de Londres en 1967  
Bib.- Catálogo 3-3-67 nº 145

DEUCALION

- 52 Deucalión y Pirra  
Copia de un original de Cossiers hecha por Juan B. Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado (1708P)  
Bib.- Inventarios del alcázar 1686 y 1700  
Bottineau 1958 p. 452 nº 895  
Díaz Padrón 1975 p. 331

ENDIMION

- 53 Paisaje con la fábula de Endimión y Diana  
Juan B. Martínez del Mazo o Benito M. Agüero  
Véase Diana nº 16
- 54 Diana y Endimión  
Atribuido a Murillo  
Véase Diana nº 17

EPIMETEO

- 55 - Bodas de Epimeteo y Pandora  
Juan Carreño y Francisco Rizi  
Véase Pandora nº

EUROPA

- 56 - Rapto de Europa  
Copia de un original de Tiziano hecha por Sánchez  
Cotán.  
Véase Júpiter nº 23
- 57 - Rapto de Europa  
Copia de un lienzo de Tiziano hecha por Mazo  
Véase Júpiter nº 24
- 58 - Fabula de Europa  
Claudio Coello  
Véase Júpiter nº 25
- 59 - Europa  
Guillermo Mesquida  
Véase Júpiter nº 26

FAETON

- 60 - Caída de Faetón  
Pintura del techo de la Casa de Arguijo de Sevilla  
Véase Olimpo nº
- 61 - Caída de Faetón  
Francisco Pacheco  
Véase Hércules nº
- 62 - Caída de Faetón  
Agustín Mitelli y Miguel Angel Colonna  
Véase Apolo nº 5
- 63 - Caída de Faetón  
Copia de un lienzo de Jan Eyck hecha por Mazo.  
Citada en 1686 en el cuarto del Príncipe del alcázar de Madrid  
Bib.- Inventario del alcázar 1686  
Bottineau 1958 pág. 442 nº 898

- 64 - Hermanas de Faetón convertidas en álamos  
Atribuido a escuela española del siglo XVII  
Expuesto en la sala Christie's de Londres para su venta en 1975

Bib.- Catálogo 14-3-75 nº 27

FILOMELA

- 65 - Procne y Filomela  
Copia de un lienzo de Rubens realizada por Mazo  
Madrid. Museo del Prado nº 2226 P. Depositado  
en 1882 en el Museo de Valladolid

Bib.- Inventarios del alcázar de 1686 y 1700  
Bottineau 1958 pág. 452 nº 896  
Díaz Padrón 1975 pág. 236-237

GANIMEDES

- 66 - Rapto de Ganímedes  
Pintura del techo de la Casa Arguijo en Sevilla  
Véase Olimpo nº
- 67 - Rapto de Ganímedes  
Francisco Pacheco  
Véase Hércules nº
- 68 - Rapto de Ganímedes  
Emblema pintado en la decoración de la calle de  
Platerías para la entrada en Madrid de María Ana  
de Neoburg. 1690  
Véase Júpiter nº 14
- 69 - Rapto de Ganímedes  
Copia de un lienzo de Rubens hecha por Mazo  
Véase Júpiter nº 16
- 70 - Rapto de Ganímedes  
Copia del lienzo de Correggio hecha por E. Cajés  
Véase Júpiter nº 15

HELES

- 71 - Heles cabalgando sobre el carnero  
Pintura en el arco de Santa María levantado para  
la entrada en Madrid de Ma. Ana de Austria. 1649.

Bib.- Noticia (1650) pág. 93

HERSE

- 72 - Mercurio y Herse  
Atribuido a Mazo  
Véase Mercurio nº 6

HIPOMENES

- 73 - Atalanta e Hipomenes  
Véase más arriba Atalanta nº

ICARO

- 74 - Dédalo e Icaro  
Francisco Pacheco  
Véase Dédalo nº 50 más arriba
- 75 - Dédalo e Icaro  
Véase más arriba Dédalo nº 51

IXION

- 76 - Ixión  
José de Ribera. 1632  
Madrid. Museo del Prado nº 1114  
Bib.- Inventarios del Alcázar de Madrid 1666 y 1686  
Inventarios del Buen Retiro 1700 y 1794  
Palomino ed. 1947 pág. 877  
Bottineau 1958 pág. 295  
Sánchez Cantón 1972 pág. 554-555  
Felton 1971 pág. 208-211  
Pérez Sánchez 1974 pág. 241ss.  
Pérez Sánchez y Spínosa 1978 pág. 103
- 77 - Ixión  
Copia de un original perdido de José de Ribera.  
Madrid. Museo del Prado  
Bib.- Inventarios del Buen Retiro 1700 y 1794  
Sandrarts ed. 1925 pág. 277-278  
Palomino ed. 1947 pág. 877  
Ferrari y Scavizzi 1966 II pág. 319  
Pérez Sánchez 1974 pág. 241 ss.  
Pérez Sánchez y Spínosa 1978 pág. 103



JASON

- 78 - Historia de Jasón  
Pintura en la decoración de las calles anteriores  
a la de Platerías. Entrada de Mariana de Neoburg. 1690  
Bib.- Bedmar 1690 pág. 50

LEDA

- 79 - Leda y el cisne  
Copia del lienzo de Correggio hecha por E. Cajés  
Véase Júpiter nº 27

MELEAGRO

- 80 - Atalanta y Meleagro  
Dibujo  
Véase Atalanta nº 36

MISME

- 81 - Ceres, Misme y stellio  
Juan de la Corte  
Véase Ceres nº

NARCISO

- 82 - Fabula de Narciso  
Agustín Mitelli y M. Angel Colonna  
Antiguamente en Madrid, techo de la ermita de San  
Pablo, en el Buen Retiro. 1659  
Bib.- Palomino ed. 1947 pág. 925  
Ponz VI pág. 108  
Ceán Diccionario I pág. 349-350  
Amador de los Ríos El antiguo palacio pág. 199
- 83 - Fábula de Narciso  
Escuela de Carreño  
Copia en lienzo de la fábula de Narciso representa-  
da en la ermita de San Pablo del Buen Retiro.

En 1695 en el alcázar de Madrid

Bib.- Inventario del alcázar 1695

- 84 -Narciso  
Guillermo Mesquida  
Citada por el propio autor como hecha en Roma entre  
1694 y 1698  
Bib.- Viñaza Adiciones III p. 52
- 85 -Narciso con una flor  
Pintura del Arco de los Mercaderes de la Seda, hecha  
para la entrada en Madrid de María Ana de Austria. 1649.  
Bib.- Noticia p. 75
- 86 -Narciso  
Pintura la decoración de la Lonja de San Felipe, hecha  
para la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid. 1690.  
Bib.- Bedmar 1690 p. 27
- 87 -Narciso y Eco  
Guillermo Mesquida  
Véase Eco nº
- 88 -Narciso y Eco  
Guillermo Mesquida  
Véase Eco nº

ORFEO

- 89 -Orfeo con animales  
Madrid. Colección particular
- 90 -Orfeo  
Juan de Landa  
Citado en 1626 en el testamento de María de Moreto viuda  
del pintor  
Bib.- Casado 1976 p. 120
- 94 -Orfeo con animales  
Claudio Coello  
Citado en 1693 en poder del artista  
Bib.- Saltillo 1953 p. 198  
Gaya Nuño 1957 p. 26

- 91 -Orfeo  
Pablo Pontons  
Citado en el siglo XVIII en poder del pintor José Camarón  
Bib.- Orellana 1967 p. 217

- 92 -Orfeo y Euridice  
Copia del lienzo de Rubens por, Juan Bautista Martínez  
del Mazo  
Citado en 1686 en el cuarto del Príncipe del alcázar  
de Madrid  
Bib.- Inventario del alcázar 1686  
Bottineau 1958 p. 452 nº 827

PANDORA

- 93 -Vulcano muestra Pandora a Júpiter  
Juan Carreño. 1658  
Historia del ciclo de Pandora representado en el techo  
del Salón de los Espejos del alcázar de Madrid.  
Desaparecida en el incendio de 1734  
Bib.- Palomino 1947 p. 923  
Ceán Dictonario I p. 262  
Bottineau 1958 p. 37  
Bonet 1960 p. 235  
Angulo 1974 p. 376
- 94 -Asamblea de los dioses para dotar a Pandora  
Miguel Angel Colonna. 1658  
Historia del ciclo de Pandora representado en el techo  
del Salón de los Espejos del alcázar de Madrid.  
Véase nº anterior
- 95 -Júpiter da un vaso de oro a Pandora  
Francisco de Rizi. 1658  
Historia del ciclo de Pandora representado en el techo  
del Salón de los Espejos del alcázar de Madrid  
Véase nº
- 97 -Pandora ofrece el vaso a Prometeo que lo rechaza  
Francisco Rizi. 1658  
Historia del ciclo de Pandora representado en el techo  
del Salón de los Espejos del alcázar de Madrid.  
Véase nº

- 97 Bodas de Epimeteo y Pandora  
Juan Carreño y Francisco Rizl. 1658  
Historia del ciclo de Pandora representado en el techo  
del Salón de los Espejos del alcázar madrileño.  
Véase nº

- 98 Vulcano y Pandora  
Dibujo de Juan Carreño  
Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Bib.- Angulo 1966 p. 18  
Pérez Sánchez 1967 p. 54-55

PELEO

- 100 Peleo y Tetis  
Francisco Rizl  
Véase TETIS nº

PENELOPE

- 104 Penélope y Ulises disfrazado de mendigo  
Pintura del arco de Santa María levantado para la entrada  
de María Luisa de Orleans en Madrid. 1680  
Bib.- Descripción 1680 s.p.

PIRAMO

- 101 Píramo y Tisbe  
Matías Ximeno  
Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando (Invº 420)  
Bib.- Inventario del Buen Retiro 1700  
Pérez Sánchez 1964 nº 420
- 103 Píramo y Tisbe  
Pedro Cotto. 1694  
Madrid. Colección particular  
Bib.- Méndez Casal 1935 p. 260

PIRITOO

- 104 - Piritoo luchando con los centauros  
Pintura del arco de la Puerta del Sol levantado  
para la entrada de María Luisa de Orleans en Ma-  
drid. 1680

Bib.- Descripción 1680 s.p.  
Saltillo 1947 pág. 386

PIRRA

- 105 - Deucalión y Pirra  
Copia de un original de Cossiers hecha por Mazo  
Véase Deucalión n° 52 más arriba

POLUX

- 106 - Cástor y Pólux entre aves  
Dibujo de escuela madrileña  
Véase Cástor n° 43 más arriba

PROCNE

- 107 - Procne y Filomela  
Copia de un lienzo de Rubens hecha por Mazo  
Véase Filomela más arriba n° 65

PROCRIS

- 108 - Céfalo recibe la jabalina y el perro de Procris  
Agustín Mitelli y M. Angel Colonna  
Véase Céfalo, más arriba n° 45

- 109 - Céfalo y Procris  
Pedro Orrente  
Véase Céfalo más arriba n° 47

PSIQUE

- 110 - Cupido lleva a Psique a palacio  
Juan Vanchesel  
Véase Cupido n°

- 111 Psique y Cupido en palacio  
Sebastián Muñoz  
Véase Cupido n2
- 111 Psique recibe a su padre y hermanas en el palacio  
Isidoro Arredondo  
Véase Cupido n2
- 112 Psique ve a Cupido dormido  
Isidoro Arredondo  
Véase Cupido n2
- 112 Psique en el desierto  
Juan Vanchesel  
Véase Cupido n2
- 113 Psique ve a Cupido dormido  
Dibujo del círculo de Rizi  
Véase Cupido n2
- 116 Bodas de Psique y Cupido  
Miguel Angel Leoni  
Véase Cupido n2
- 117 Psique y Cupido  
Diego Velázquez  
Véase Cupido n2
- 118 Psique y Cupido  
Guillermo Mesquida  
Véase Cupido n2

SISIFO

- 119- Sísifo  
Copia de un original perdido de José de Ribera.  
Madrid. Museo del Prado
- Bib.- Inventario del Buen Retiro 1700 y 1794  
Palomino 1947 p. 877  
Tormo 1920 p. 117-118  
Ferrari y Scavizzi 1966 II p. 342  
Pérez Sánchez 1974 p. 241ss  
Pérez Sánchez y Spinosa 1978 p. 103

- STELLIO  
110 - Ceres, Misme y Stellio  
Juan de la Corte  
Véase Ceres n<sup>o</sup>

TANTALO

- 121 - Tántalo  
José de Ribera  
Citado en 1653 en Madrid, en poder del Conde de Monterrey  
Bib.- Pérez Sánchez 1977 p. 456  
122 - Tántalo  
Copia de un original perdido de José de Ribera  
Madrid. Museo del Prado  
Bib.- Véase Ixión n<sup>o</sup>

TEREO

- 123 - Procne y Filomela muestran a Tereo la cabeza de su hijo  
Copia de un original de Rubens hecha por Juan B. Martínez  
del Mazo  
Véase Filomela n<sup>o</sup>

TESEO

- 124 - Teseo con el minotauro  
Pintura en el arco de la Puerta del Sol levantado para  
la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans. 1680.  
Bib.- Descripción 1680 s.p.

TICIO

- 125 - Ticio  
José de Ribera. 1632  
Madrid. Museo del Prado n<sup>o</sup> 1113  
Bib.- Véase Ixión n<sup>o</sup>  
126 - Ticio  
José de Ribera  
Citado en 1653 en Madrid, en la colección del Conde de  
Monterrey.  
Bib.- Pérez Sánchez 1977 p. 456

- 127- Ticio  
Copia de un original perdido de Ribera  
Madrid. Museo del Prado  
Bib.- Véase Sísifo nº

- 128- Ticio  
Dibujo de José de Ribera  
Roma. Gabinetto Nazionale delle Stampe (12479 F.C.)  
Bib.- Brown 1973 p. 167

- 129- Ticio  
Dibujo de José de Ribera  
Londres. Museo Británico  
Bib.- Brown 1973 p. 158

TISBE

- 130- Píramo y Tisbe  
Matías Ximeno  
Véase Píramo nº

- 134- Píramo y Tisbe  
Pedro Cotto  
Véase Píramo nº

ULISES

- 131- Ulises con Elena  
Pintura en el arco de Santa María hecho para la entrada  
en Madrid de María Luisa de Orleans. 1680.  
Bib.- Descripción 1680 s.p.

- 132- Ulises disfrazado de mendigo y Penélope  
Véase Penélope nº

CONDENADOS O FURIAS

Véanse Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio respectivamente.



124

## BIBLIOGRAFIA

En las páginas que siguen a estas líneas se relaciona la bibliografía específica empleada para la elaboración de esta Tesis. La mayor parte de ella corresponde pues, a obras que ya han sido citadas en las notas de cada uno de los capítulos del texto precedente, aunque, naturalmente, se han añadido todas aquellas obras que han contribuido a darle su forma definitiva, aunque no se hayan mencionado con citas precisas.

La recopilación bibliográfica se interrumpió en 1977 y se revisó -principalmente en lo que se refiere a revistas- en 1979 con el fin de actualizarla en el mayor grado posible. Con posterioridad a esa fecha se han incorporado aún algunas obras que trataban específicamente de temas afines o relacionados con el de nuestra Tesis, o que afectaban a la historia de algunas de las pinturas incluidas en nuestro catálogo.

De las publicaciones recientes, de las que hemos tenido noticia, solo ha quedado fuera la de Brown y Elliot A palace for a king referente al palacio del Buen Retiro, y por tanto con abundantes e interesantes noticias sobre las pinturas y la época de nuestro trabajo. La obra de los prestigiosos historiadores de nuestro siglo XVII no se ha podido incorporar a nuestro estudio por estar éste ya definitivamente terminado. No obstante queremos recordar aquí su existencia y la importancia que tiene para nuestro tema.

La obra de Brown y Elliot afecta principalmente a nuestro estudio sobre el Salón de Reinos del Buen Retiro,

llega a conclusiones parecidas en algunos aspectos -por ejemplo en lo referente a la personalidad del autor del programa iconográfico del Salón- de lo que nos congratulamos, y completa nuestro trabajo en lo referente a las pinturas no mitológicas del Salón, del mismo modo que nuestro texto completa, creemos, el suyo, en lo referente a las pinturas mitológicas.

La relación bibliográfica se ha dividido en dos apartados. El primero de ellos, Fuentes, recoge las obras manuscritas o impresas, que llegan hasta finales del siglo XVIII. El segundo, Estudios, catálogos y conjuntos documentales publicados, recoge las obras publicadas con posterioridad a 1799 y aquellos documentos que, procedentes de los siglos XVI, XVII y XVIII, y por tanto correspondientes en realidad al capítulo de Fuentes, han llegado a nuestro conocimiento publicados modernamente como corpus de documentos.

Al final de la relación bibliográfica se indican también las siglas y abreviaturas empleadas para la designación de las publicaciones periódicas.

FUENTES

- ABARBANEL, Leon Los diálogos de Amor Venetia 1568
- AEDO Y GALLART, Diego Viage svcesos y qverras del Infante Cardenal Don Fernando de Avstria Madrid 1637
- AGVILAR, Ivan Bautista Tercera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad Valencia 1688
- ALCIATO Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Española Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas Lyon 1549 (Edición facsímil Madrid 1975)
- ALFONSO X EL SABIO General Estoria Edición de Solalinde Madrid 1930
- Lapidario Edición Brey Mariño Madrid 1968
  - Libros del Saber de Astronomía Edición Rico y Sinobas Madrid 1863
  - Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289 Publicada por Menéndez Pidal Madrid 1955
- ANDOSILLA Y ENRIQUEZ, Diego Francisco Epitalamio a las felices bodas de nvestros Avqvstos Reyes Filipo y Maria-Ana (Madrid 1649)
- ANNIO, Giovanni Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium Romae 1498
- APOLODORO Biblioteca. Se ha consultado la edición bilingüe de Cambridge, Massachusetts, London 1970
- ADULEYO Las metamorfosis o El Asno de Oro (Se ha consultado la edición bilingüe de la "Collection des Auteurs Latins" t. XVI)
- ARIOSTO, Ludovico Orlando Furioso Venetia MDXLIIII
- BAÑOS DE VELASCO Y AZEBEDO, Ivan L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos, y morales, y su impvgnador impvgnado de sí mismo Madrid 1670
- BEDMAR Y BALDIVIA, Lucas Antonio de La Real entrada en esta Corte, y magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg (Madrid 1690)
- BELLORI, Gio. Pietro Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni Roma MDCCXXVIII

BEUTER, Pedro Antonio Primera y segunda parte de la Crónica general de toda España (Valencia 1546-1551)

BOCANGEL VNÇUETA, Gabriel El nuevo Olimpo, representacion real y festiva máscara que a los felicissimos años de la Reyna Nuestra Señora celebraron, la Atencion Amante del Rey Nuestro Señor, y el obsequio, y cariño de la Serenissima Señora Infante, Damas, y Meninas del Real Palacio Madrid (1649)

BOCCACCIO, Giovanni Genealogia degli dei. I qvindecì libri Vinegia 1547. También se ha consultado la edición de Venecia 1562.

BOCCHIUS, Achilles Simbolicarum quaestionum lib.V (Bononiae 1555)

BORGHINI, Raffaello Il Riposo Fiorenza 1584

BORIA, Ivan de Empresas Morales Praga 1581

BRAVO, Juan El vellocino dorado y la historia de la orden del Tuson, que primero compuso en verso Latino Alvar Gomez s.l. 1546

BUTRON, Juan de Discursos Apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos Madrid 1626

CALDERON DE LA BARCA, Don Pedro Andrómeda y Perseo Se ha consultado la edición Aguilar Madrid 1952 t. III

- Comedia famosa, la Estatua de Prometeo En "Sexta parte de comedias del célebre poeta español..." Madrid 1683 (Existe edición moderna facsímil Londres 1973)

- Fortunas de Andrómeda y Perseo En "Sexta parte de comedias del célebre poeta español..." Madrid 1683

- y ZABALETA, Juan de Troya abrasada (Véase en Estudios Northup)

CARDUCHO, Vicente Diálogos de la Pintura Madrid edición 1865

CARO DE MALLÉN, Ana Contexto de las Reales Fiestas que se hizieron en el palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de Romanos, y entrada en Madrid de la señora Princesa de Caríñan Madrid 1637-1639

CARTARI, Vincenzo Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi Venetia 1556. También se ha consultado la edición Venecia 1571

CASTILLO, Leonardo de Viage del Rey Nvuestro Señor Don Felipe Quarto el Grande a la frontera de Francia (Madrid 1667)

CASTILLO SOLORZANO, Alonso de Comedia famosa titulada El Mayorazgo figura. Edición de la Biblioteca de Autores Españoles" 1951 t. 45

CASTRO, Gvillem de Comedia de Dido y Eneas En "Segunda parte de las Comedias de Don..." Valencia 1625

CASTRO, Guillen de y MIRA DE MESCUA (sic) La mançana de la discordia y Robo de elena Manuscrito 15645 de la Biblioteca Nacional de Madrid

CESPEDES, Pablo de Discurso de la comparación de la anti-gua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventaja-ba a la de los modernos Publicado por Ceán en su Diccio-nario tomo V pág. 273-352

CICERON De natura deorum Vista edición biblingüe de la "Collection des Auteurs Latins" tomo XXIII

COLMENARES, Diego de Historia de la Insigne Ciudad de Se-govia y Compendio de las Historias de Castilla Segovia 1637

COLONNA, Francisco Hypnerotomachia Poliphili vbi humana omnia non nisi somnium esse docet. s.l. 1467

COLONNA, Guido de Cronica Troyana Pamplona s.a. (edición siglo XV). Véase también Cronica Troyana, Historia Troyana y Leomarte. Sumas de Historia Troyana

COMITIS, Natalis Mythologiae sive explicationvm fabvlarvm Libri decem Venetiis 1568

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de Emblemas Morales Madrid 1610

La CRONICA TROYANA: en Romance Toledo 1512

Cronica Troyana, en que se contiene la total y lamentable destruycion de la nombrada Troya Medina 1587. (Véase también en Estudios: García Morencos, Norris y Manuel R. Rodríguez. Véase también Guido de Colonna y Benoît de Ste. Maure, His-toria Troyana y Leomarte. Sumas de la Historia Troyana)

CVEVA, Ioan de la Coro Febeo de Romances historiales  
Sevilla 1588

CHAVES, Hieronymo de Chronographia o Repertorio de tiempos Sevilla 1588

DE DOMINICI, Bernardo Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani Napoli 1742-43 (Se ha consultado la edición de 1844)

Descripción del convento del Pardo Manuscrito 3661 de la Biblioteca Nacional de Madrid

Descripción verdadera y pvnal [sic] de la Real Magestvossa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon... 17 de Enero deste año de 1680 con la explicación de los ARcos, y demas Adornos de su memorable Triunfo Manuscrito 3927(14) de la Biblioteca Nacional de Madrid

DIAZ DEL VALLE, Lázaro Epílogo y Nomenclatura de algunos hombres famosos de esta Arte En "Fuentes literarias para la Historia del Arte Español" publicadas por Sánchez Cantón tomo II Madrid 1923-41

DIODORO SICULO Biblioteca Historica (Se ha consultado la edición bilingüe Cambridge, Massachusetts, London 1968)

DOLCE, Ludovico e d'altri Imprese nobili et ingeniose di diversi Prencipi, et d'altri personaggi illustri nell'arme et nelle lettere Venetia 1583

Elucidarius Poeticus, sive dictionarium Nominvm propiorvm  
Antverpiae MCCCCXLV

ERIZZO, Sebastiano Discorso... sopra le Medaglie de gli Antichi Vinegia [1559]

ESPINOSA Y MALO, Felix Lucio Ocios Morales divididos en descripciones symbolicas, y declamaciones heroicas Zaragoza [1693]

ESTACIO La Aquileida (Se ha consultado la edición bilingüe de la "Collection des Auteurs Latins" t. XVII

ESTIENNE, Robert (Véase Elucidarius Poeticus)

FABRO BREMVNDAN, Francisco Bosquejo de la trivnfante magnifica y svntvosissima entrada que en esta sv catolica Corte executo a veinte y dos de Mayo del presente año de 1690 Doña Maria-Ana Princesa Palatina del Rhin s.l.s.a.  
- Viage del Rey Nvestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón Madrid 1680

FERER, Andrés Gobierno general moral y político hallado en las Aues mas Generosas y Nobles sacado de sus naturales virtudes y propiedades Madrid 1669

FERNANDEZ DE HEREDIA, Ivan Francisco Trabajos y afanes de Hercvles, floresta de sentencias, y exemplos dirigida al Rey Nvestro Señor Don Carlos II Madrid 1682

GALLEGOS, Manvel de Obras varias al Real Palacio del Bven RETiro Madrid 1637 (Edición presentada por Antonio Pérez y Gómez Valencia 1940)

GARAU, Francisco El sabio instruido de la gracia, en varias maximas, o ideas evangelicas, politicas i morales Barcelona 1688

GARCIA HIDALGO, José Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693) Madrid edición 1965 hecha por el Instituto de España.

GARIBAY Y CAMALLOA, Esteuan de Compendio Historial de las Chronicas y Vniversal Historia de todos los Reynos de España (Anveres 1571)

GEVAERTS, Jean Gaspard Pompa Introitus honorí Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis Antverplae 1641

GONÇALEZ DAUILA, Gil Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España Madrid [1623]

GRACIAN, Lorenço Agvdeza y Arte de Ingenio Huesca 1648

GUEVARA, Felipe de Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara Edición Madrid 1788

GYRALDO, Lillio Gregorio De deis gentivm varia & multiplex Historia Basileae (1560)

HESIODO Teogonia Se ha consultado la edición "Les Belles Lettres. Collection des Universités de France" vol. XXX

HIERRO, Baltasar de Libro y primera parte, de las victorias hechas del muy valeroso cavallero don Alvaro de Baçan (Granada) 1561

Historia Troyana .(Véase en Estudios: Menéndez Pidal, Parker y Sommer. Véase también Crónica Troyana, Lemarte. Sumas de Historia Troyana, Guido de Columna y Benoît de Ste. ~~W~~are)



[HOMERO] Esta es la Yliada de homero en romance. Traduzida por Juan de mena Valladolid 1519

- Iliada Se ha consultado la edición "Les Belles Lettres Collection des Universités de France" París 1972
- Odisea Se ha consultado la edición "Les Belles Lettres Collection des Universités de France" París 1924

HORI APOLLINIS (Véase Ori Apollinis)

HOROZCO, Sebastián de Cancionero de Sebastian de Horozco poeta toledano del siglo XVI Edición de Bibliófilos Andaluces Sevilla 1814

HOROZCO Y COUARRUBIAS, Ivan de Emblemas Morales Segovia 1589

HUGONE, Hermanno Pia Desideria Lugdvni MDCLXXIX

Inventarios Reales. Se han consultado las copias de los inventarios realizadas por Sánchez Cantón y depositadas en el Museo del Prado e Instituto Diego Velázquez de Madrid. Dichas copias se refieren a los siguientes Sitios Reales y fechas: 1555-1558 (María de Hungría), 1561 (Carlos V), Alcázar de Madrid-Palacio Nuevo 1598-1607, 1600, 1612, 1621, 1623, 1636, 1666, 1686, 1693-4, 1695, 1700, 1734, 1747, 1772, 1793, 1794, 1814, 1833.

Aranjuez 1700, 1794, 1818.

Batuecas 1794

Buen Retiro 1700, 1772, 1794.

Casa de Campo 1700, 1794.

El Escorial 1700, 1794.

Granada (Alcázares) 1700

La Granja 1746, 1774, 1794, 1814

El Pardo 1564, 1617, 1674, 1700, 1794.

Torre de la Parada 1700, 1794.

Valladolid (Alcázar, Casa de la Ribera) 1615, 1661, 1700.

Víñuelas 1794

Zarzuela 1700, 1794.

(También sobre inventarios de las colecciones reales pueden verse las siguientes publicaciones: Relación de las pinturas que había en el Obrador de los pintores de Cámara al entregar la llave a Jordán (1694) publicado por Zarco en 1870 "Documentos inéditos para la historia de España" t. LV. El inventario del alcázar de 1686 fue publicado y estudiado por Bottineau L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686 Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe. siècle. "Bulletin His-

panique" 1956 nº 4 pág. 421-452; 1958 nº 1 pág. 30-61, nº 2 pág. 145-179, nº 3 pág. 289-326 y nº 4 pág. 450-483. A esta publicación nos hemos referido frecuentemente en el texto. La publicación continuada de los Inventarios Reales se ha iniciado en 1975 a cargo del Museo del Prado, por el momento el único tomo publicado corresponde a la Testamentaria del Rey Carlos II 1701-1703 edición preparada por Gloria Fernández Bayton, Madrid 1975, edición a la que no se alude en el texto por haber consultado directamente la copia de Sánchez Cantón. Finalmente hay que hacer constar la publicación de José Ferrandis Datos documentales para la Historia del Arte Español III Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca) Madrid 1943 también referida a colecciones reales aunque anteriores a la época de nuestro estudio).

IOVIO Dialogo de las empresas militares, y amorosas, que son armas y devisas de linages, con los motes o blasones Venecia 1558

LEBRIJA, Antonio Gramática Castellana. Publicada por Walberg. Halle 1909.

LEON PINELO, Antonio de Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658) Publicada por el Instituto de Estudios Madrileños en 1971.

Libellus (De deorum imaginibus) Publicado en Fulgentius Metaforalis (véase en Estudios Liebeschütz)

Leomarte. Sumas de Historia Troyana. (Véase en Estudios Agapito Rey. Véase también Crónica Troyana e Historia Troyana).

El Libro de Alexandre En "Biblioteca de Autores Españoles" tomo 57.

El Libro de los Enxemplos. Publicado en la "Biblioteca de Autores Españoles" tomo 51.

LUCENA, Juan de Libro de Vida Beata Publicado en "Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI" Madrid 1892.

MACROBIO Saturnales. Se ha consultado la edición bilingüe de la "Collection des Auteurs Latins" tomo V

MADRIGAL, Alonso de (Véase TOSTADO)

MAL LARA, Ioan de La Philosophia vulgar Sevilla 1568

MANTVANO, Pedro Casamientos de España y Francia y Viage del Dvque de Lerma llevando a la Reyna Christianissima Doña Ana de Austria al passo de Beobia y trayendo la Princesa de Asturias nuestra Señora Madrid 1618

MARIANA, Iuan de Historia General de España Toledo 1601

MARINO L'Adone Venetia s.a.

MARTINEZ, Jusepe Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura Barcelona 1950 (Edición de Julián Gállego)

MASCAREÑAS, Hieronymo Viage de la Serenissima Reyna Doña Aria Ana de Austria. Segunda muger de Don Phelipe Quarto Madrid 1650

MEDINA, Pedro de Libro de grandezas y cosas memorables de España. Agora de nuevo fecho y copilado Sevilla 1548 (Hay edición en "Clásicos Españoles" Madrid 1944)

MENDO, Andrés Príncipe perfecto y ministros aivstados, documentos políticos, y morales. En Emblemas Leon de Francia 1661

MESSIA DE LA CERDA, Reyes Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones, que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron [1594] Manuscrito 594 de la Biblioteca Nacional de Madrid

MONROY Y SYLVA, Cristoval de Epítome de la Historia de Troya, su fundación y ruina. Con un discurso apologetico en defensa de su verdad Sevilla 1641

- El Robo de Elena. Comedia famosa Sevilla s.a.

MORGADO, Alonso Historia de Sevilla Sevilla 1587

NIEREMBERG, Ivan Eusevio Curiosa y oculta Filosofia Alcalá 1649

Noticia sel recibimiento i entrada de la Reyna nvestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid (1650)

OCAMPO, Florián de Los quatro libros primeros de la Cronica general de España que recopiló el maestro Florian docampo (sic) Camora 1544

OLLANDA, Francisco d' Os desenhos das antiquilhas que vio (Publicado por Tormo Madrid 1940)

ORI APOLLINIS niliaci, de sacris notis & sculpturis Parisiis MDLI

OVIDIO Metamorphoseos Vulgare. Novamente stampato. Diligentemente correcto e historiato (Venetia MDXVII)

- La vita et metamorfoseo d'Ovidio. Figurato & abbreviato in forme d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni Lione 1559
- Le Metamorfosi di Ovidio. Ridotte da Giovanni Andrea dell'Anquillara in ottava rima... Con le annotazioni di M. Giuseppe Horologgi Venetia MDLXIII
- Le Transformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio Con gli Argomenti, & Allegorie al principio, e al fine di ciascun Canto Venetia MDLXX
- Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y philosofo Ovidio noble cavallero patricio romano: traduzido de latin en romance s.l. s.a. (Corresponde a la traducción de Bustamante)
- Los quince libros de los Metamorphoseos de el excelente Poeta Latino Ovidio. Traducidos en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez Salamanca s.a. [1580]
- Del Metamorphoseos de Ovidio en otava rima traduzido por Felipe Mey Tarragona 1586
- Las Transformaciones de Ovidio traduzidas del verso latino en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana. Valladolid 1589
- Las Transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y sus figuras, para prouecho de los Artifices Anvers 1595 (Para la traducción de los textos latinos se ha utilizado la versión de Antonio Ruiz de Elvira en "Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos" Barcelona 1964-1969 que abarca los libros I-X)

PACHECO, Francisco Arte de la Pintura Edición de Sánchez Cantón, Madrid 1956

- Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones (Edición facsímil del manuscrito hecho en 1599, publicado sin fecha ni lugar de edición)

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio El Museo Pictórico y Escala Optica Edición Aguilar Madrid 1947

PARADIN. Claude Devises Heroïques. 1557 (Edición facsímil Menston, Yorkshire 1971)

PARAVICINO, Fr. Hortensio Felix Oraciones evangélicas o discursos panegyricos y morales Madrid edición 1766

PARRINO, Domenico Antonio Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del Regno di Napoli. Dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico Fino al presente Napoli MDCXCII

PASCOLI, Lione Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni Roma 1730-36 (Se ha consultado la edición Amsterdam 1965)

PEREZ DE HERRERA, Christoval Proverbios morales, y consejos christianos Madrid 1608

PEREZ DE MONTALUAN, Iuan Para todos Exemplos Morales hmanos y divinos. En que se trata diversas ciencias materias y facultades Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas Huesca 1633

PEREZ DE MOYA, Ivan Filosofia Secreta Donde débaxo se contiene muchas doctrina, provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender Poetas y Historiadores. Madrid 1585 (Hay edición moderna "Los clásicos olvidados" Madrid 1928)

PIÑA, Iuan de Epitome de la primera parte de las fabulas de la Antigüedad, con una glossa en cada vna, y la de Endimion y la Luna sin Epitome Madrid 1635

PLINIO, Historia Natural (Se ha consultado la edición bilingüe de la "Collection des Auteurs Latins" t. XXV-XXVI

PONZ, Antonio Viage (sic) de España Madrid 1972 (edición facsímil de la del siglo XVIII)

QUEVEDO, Francisco de El Paraiso español y nueve Musas castellanas Madrid 1649

- Las tres últimas Musas castellanas Madrid 1670

REUSNER, N. Emblemata Francfort 1581

RIPA, Cesare Iconologia o vero descrittione di diverse Imagini cavate dell'antichità & di propria inventionione Roma MDCIII (Hay edición facsímil preparada por Erna Mandowsky Hildesheim N.York 1970)

ROMAGUERA, Ioseph Atheneo de grandesa sobre eminencias cvltas catalana facvndia ab Emblemas illustrata Barcelona 1681

ROMERO DE CEPEDA, Ioachim La antigua memorable y sangrienta destruycion de Troya. Recopilada de diversos autores Toledo 1583

ROXAS, Ivan de Catecismo Real y alfabeto coronado, historial político y moral, para leer dichos, y hechos de reyes, y aprender escarmientos y virtudes de todas edades Madrid 1672

RVSCELLI, Ieronimo Le Imprese illvstri con espositioni, et discorsi del Sor. Venetia MDLXXX

SAAVEDRA FAJARDO, Diego Empresas Políticas idea de un príncipe político-cristiano Edición de Quintín Aldea Madrid 1976

SAINTE MAURE, Benoît de Roman de Troie (Véase en Estudios Joly. Véase también Crónica Troyana, Historia Troyana y Leomarte. Sumas de Historia Troyana)

SALAS, Pedro de Afectos Divinos con emblemas sagradas Valladolid 1658

SAN AGUSTIN La ciudad de Dios (Se ha consultado la edición de la "Biblioteca de Autores Cristianos" Madrid 1964 tomo XVII)

SAN ISIDORO Etymologiarum sive originum Libri XX (Se ha consultado la edición de la Universidad de Oxford 1966)

SANCHEZ DE ESPEJO, Andrés Relacion aivstada en lo possible a la verdad y repartida en dos discursos. El primero, de la entrada en estos Reynos de Madama Maria de Borbon, Princesa de Caríñan. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del buen Retiro, a la eleccion del Rey de Romanos Madrid 1637

SANDRARTS, Joachim von Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Küsnte von 1675. Leben der berühmsten Maler, Bildhauer und Baumeister Edición de A.R. Peltzer München 1925

Segvnda descripcion de la Real entrada que la Reyna nuestra señaora executó el Sabado 13. de Enero deste año de 1680 [Madrid] s.a.

Segvnda Relación del casamiento del Principe de las Españas, nuestro Señor don Felipe Quarto deste nombre, con la serenísima MadamaYsabel de Bourbon... celebrado en la ciudad de Burdeus a diez y siete de otubre de 1615 Sevilla 1615

SENECA Tragedias (Se ha consultado la edición "Les Belles Lettres. Collection del Universités de France" Paris 1924)

SERVIO (Véase Virgili Opera cum integris commentariis Servii)

SIGÜENZA, Fr. José de Historia de la Orden de San Jerónimo En "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vol. 8 y 12 Madrid 1907-1909

SOLORZANO PEREIRA, Ioannes Emblemata Regio Politica s.l.1651

SOTO, Hernando de Emblemas moralizadas Madrid 1599

TASSI, Francisco Maria Vite de' pïttori, scultori e architetti bergamaschi (Milano 1969 edición facsímil de la de 1793)

TIRSO DE MOLINA El Agviles En "Qvinta parte de comedias del maestro..." madrid 1636.

-Comedia famosa La Hverta de Ivan Fernández En "Parte tercera de las Comedias del Maestro" Tortosa 1634

TOSTADO Libro de las diez questiones vulgares propuestas al Tostado e la respuesta e determinacion dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes Salamanca 1507

- Sobre el eusebio Salamanca 1506

VAENI, Othonis Amorvm Emblemata, studio Bruxellae MDCLXII  
- Qvinti Horatii Flacci Emblemata Antverpiae MDCXII

VALERIANI, Ioannis Pierii Hieroglyphica, sive de sacris aegyptiorvm, aliarvmque gentivm Commentarij Basileae MDCXVII

VALERIO MAXIMO De dictis ( Se ha consultado la edición biblingüe de la "Collection des Auteurs Latins" t. XI)

VEGA CARPIO, Lope Felix de La Andrómeda En "Colección de las obras sueltas, assí en prosa, como en verso" Madrid 1776.

- La Filomena con otras diversas Rimas, Prosas y Versos Barcelona 1621

- La hermosura de Angelica, con otras Rimas Madrid 1602

- Obras poéticas Edición Barcelona 1969

- El Perseo En "Cuadros mitológicos y cuadros históricos de asunto extranjero" "Biblioteca Autores Españoles" vol. 190.

VICO, Enea Le imagini con tutti i reversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi s.l. MDXLVIII

VICTORIA, Baltasar de I Parte Theatro de los dioses de la Gentilidad Salamanca MDCXX

- Segvnda Parte del theatro de los dioses de la Gentilidad Salamanca MDCXXIII

VILLAU, Iuan Francisco Empresas espirituales y morales Baeça 1613

VILLENA, Enrique de Los doze trabajos de Hércules Edición de Margherita Morreale, Madrid 1958

VIRGILII Maronis P. Opera cum integris commentariis Servii Philargyrii Pierii Leovardiae 1717

- Los doze libros de la Eneida de Vergilio Traduzida en octava rima y verso castellano Anvers [1585]

- Eneida (Se ha consultado la versión castellana de Emilio Gómez de Miguel Madrid 1961)

ESTUDIOS, CATALOGOS Y CONJUNTOS DOCUMENTALES PUBLICADOS

ABIZANDA Y BROTO, Manuel Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI Zaragoza 1915

AGULLO Y COBO, Mercedes La biblioteca de Don Teodoro Ardemans "las. Jornadas de Bibliografía" Madrid 1976 pág.571-582

- Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora "Anales del Instituto de Estudios Madrileños" 1973 pág.55-80
- Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII Granada 1978

AINAUD DE LASARTE, Joan Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico en Cataluña II Madrid 1978 pág. 73-132

ALBA, Duque de Acerca de la Venus del Espejo "Academia" 1952 pág. 349-351

ALBORG, Juan Luis Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento Madrid 1975

- Historia de la Literatura Española. Epoca Barroca Madrid 1974

ALCALA GALIANO, Pelayo El Palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso Madrid 1888

ALCOLEA, Santiago Pinturas de la Universidad de Barcelona Catálogo Barcelona 1980

ALEGRE NUÑEZ, Luis Catálogo de la Calcografía Nacional Madrid 1968

ALENDIA Y MIRA, Jenaro Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España Madrid 1903

ALOMAR, Gabriel En el tercer centenario de Guillermo Mesquida. Ante una laudable iniciativa del Ayuntamiento de Palma "Diario de Mallorca" 9-4-1975



ALONSO CORTES, Narciso Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII "Revista de Filología Española" 1922 pág. 5-142

ALPERS, Svetlana The decoration of the Torre de la Parada London- New York 1970 "Corpus Rubenianum Part IX"

ALLENDE-SALAZAR, Juan José Antolínez, pintor madrileño "B.S.E.E." 1915 pág. 22-32 y 178-186, 1918 pág. 32-36

AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA, Rodrigo El antiguo palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656, que se conserva en el Ayuntamiento de Madrid y en la Biblioteca Nacional "Museo Español de Antigüedades" t. XI pág. 175 -219

ANDRES, Gregorio de Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices I Formación "Cuadernos bibliográficos" 1972 nº 28 pág. 131- 142 II Dispersión 1973 nº 30 pág. 5-73

- El marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte Madrid 1975

ANGULO INIGUEZ, Diego Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes "B.R.A.H." 1966 pág. 147-180

- y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. A Corpus of Spanish drawings Madrid 1600-1650 London 1977

- y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. A Corpus of Spanish drawings Spanish drawings 1400-1600 London 1975

ANGULO INIGUEZ, Diego Cuarenta dibujos españoles Madrid 1966

- La fábula de Vulcano, Venus y Marte y "La Fraqua" de Velázquez "A.E.A." 1960 pág. 149-181

- Fábulas mitológicas de Velázquez "Goya" 1960 pág. 104-119

- Francisco Camilo "A.E.A." 1969 pág. 89-107

- Francisco Rizi. Pinturas murales "A.E.A." 1974 pág. 361-382

- Francisco Rizi. Cuadros de tema profano "A.E.A." 1971 p.357

- Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma "A.E.A." 1967 pág. 305

- Las Hilanderas "A.E.A." 1948 pág. 1-19

- Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne "A.E.A." 1952 pág. 67-84

- y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. Historia de la Pintura Española Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII Madrid 1969

- y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. Historia de la Pintura Española Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII Madrid 1972

" ANGULO INIGUEZ, Diego Las historias de Baco de Antolínez "A.E.A." 1973 pág. 463

- Jerónimo A. Ezquerro, copista de Carreño "Príncipe de Viana" 1965 pág. 67

- José Antolínez Madrid 1957
- José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas " A.E.A." 1954 pág. 213-232
- José Moreno "A.E.A." 1956 pág. 67-70
- La Mitología y el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952 pág. 63-209
- Mythology and seventeenth-century Spanish painters En "Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art" Acts of the twentieth International Congress of the History of Art" 1963 III pág. 36-40
- Pintura del Renacimiento Madrid 1954
- Pintura del siglo XVII Madrid 1971
- Velázquez. Como compuso sus principales cuadros Sevilla 1947

ANTON SOLE, Pablo El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del XVII. Notas históricas sobre un grupo social gaditano "ARchivo Hispalense" 1974 mayo-agosto pág. 171-177

ANTONIO SAENZ, Trinidad de El palacio de Viso del Marqués y sus pinturas Madrid 1972 Memoria de Licenciatura inédita

ARCO, Ricardo de Casas Consistoriales de Aragón (Notas de Excursionista) "Arquitectura" 1920 pág. 302-304 y 333-339

- La catedral de Huesca (Monografía Histórico Arqueológica) Huesca 1924
- Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera) "Coleccionismo" 1918 Nov. nº 11. 199-209
- Noticias inéditas acerca de la famosa biblioteca de Don Vicencio Juan de Lastanosa "B.R.A.H." 1914 pág. 316-342 t. 65.
- La pintura en el alto Aragón durante los siglos XVII y XVIII. Obras y artistas inéditos "Arte Español" 1914 pág. 1-18
- La pintura en Aragón en el siglo XVII "Seminario de Arte Aragonés" 1954 t. VI pág. 51-75
- La sillería del coro de la catedral de Huesca Zaragoza 1953

ARGUIJO, Juan de Obra poética. Edición, introducción y notas de Stanko B. Vranich Madrid 1971

- Obras completas Edición crítica, introducción y notas por R. Benítez Claros. Santa Cruz de Tenerife 1968

ARRAZOLA ECHEVERRIA, Ma. Asunción El Renacimiento en Guipúzcoa San Sebastián 1967

"

ASENSIO, José María Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias Sevilla 1886

- D. Juan de Arquiño. Estudio biográfico "La Ilustración Católica" 1882 t. VI nº 16 pág. 185-189; VI nº 19 1883 pág. 225-226; nº 22 pág. 255-257; nº 23 pág. 267-269.

AZCARATE, José María de La alegoría en "Las Hilanderas" En "Varia Velazqueña" 1960 I pág. 344-351

- Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII "Anales Inst. Est. Mad." 1970 pág. 43-61
- Anales de la construcción del Buen Retiro "Anales Inst. Est. Mad." 1966 pág. 99-135
- Escultura del siglo XVI Madrid 1958
- Noticias sobre Velázquez en la Corte "A.E.A." 1960 pág. 357-385
- El tema iconográfico del salvaje "A.E.A." 1948 pág. 81-99

BABELON, Jean Pintura y Poesía en el Siglo de Oro "Clavileño" 1950 marzo-abril pág. 16-21

BACCHESCHI, Edi y GARBOLI, Cesare L'Opera completa di Guido Reni Milano 1971

Baleares Madrid 1974

Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid Barcelona 1970

BARBADILLO, Manuel Pacheco, su tierra y su tiempo Jerez 1963

BARCIA, Angel M. de Algunas obras artísticas de aficionados reales (Biblioteca Nacional) "R.A.B.M." 1906 pág. 32-41

- Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional Madrid 1906

BARDON, Françoise Le portrait mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique Paris 1974

BARDON, Henry L'Eneide et l'Art. XVIIe.-XVIIIe. siècle "G.B.A." 1950 pág. 77-98

BARETTINI FERNANDEZ, Jesús Juan Carreño. Pintor de cámara de Carlos II Madrid 1972

BAROCHI, Paola Il Rosso Fiorentino Roma [1950]

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la Noticias biográficas del insigne poeta sevillano D. Juan de Arguijo

"Revista de España" 1868 III pág. 79-89.

- Nuevas noticias biográficas del insigne poeta sevillano D. Juan de Arguijo "Revista de España" IV 1868 pág. 265-274.

BARRIO MOYA, José Luis Los libros del arquitecto José de Arroyo "R.A.B.M." 1978 pág. 825-834

BARTSCH, Adam Le peintre graveur Vienne 1821

BASSEGODA, Buenaventura Nota arqueológica "Mvsevm" 1911 pág. 233-240

BATICLE, Jeannine Remarques sur les relations artistiques entre la France et l'Espagne au XVIIe. siècle "La Revue du Louvre et des Musées de France" 1962 pág. 281-292

BATORSKA, Danuta Additional comments on the iconography of the Sala di Ercole at Villa Doria Pamphili in Rome "Paragone" 1975 mayo pág. 22-54

BAYARRI, José Ma. En el III centenario del fallecimiento de J. José Ribera. Procedencias y consecuencias del arte de Ribera "A.A.V." 1953 pág. 103-107

BEAN, Jacob 17th. century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art New York 1971

BEARDSLEY, Theodore S. (Jr.) Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699 Pittsburg, Pennsylvania 1970

BEER, Rudolf Acten, Regesten und Inventare aus dem Archiv General zu Simancas "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses..." Prag.Wien.Leipzig 1891 pág. XCI-CCIV

BEMIS, Devereaux, JONES, Caroline C. y MYERS, Brenda A chalk study for Cano's Triumph of Apollo "Burlington" 1979 pág. 514-517

BENITO RUANO, Eloy Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria "Anales Inst. Est. Mad." 1966 pág. 85-98

BENNASSAR, Bartolomé Valladolid au siècle d'or. Une ville de Castille et sa campagne du XVIe. siècle. Paris. La Haye 1967

BERMEJO DE LA RICA, Antonio La mitología en el Museo del Prado. Madrid 1974

BERNALES BALLESTEROS, Jorge Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima "Archivo Hispalense" 1973 agosto 1973(Arte) pág. 221-271

BEROQUI, Pedro Tiziano en el Museo del Prado "B.S.E.E." 1925 pág. 131-152. II Tiziano y la Corte de Mantua pág. 177-197. III Tiziano, pintor de Carlos V pág. 245-266

BERRIOCHOA, Valentín Un cuadro de Acevedo en Irun "B.R. S.V.A.P." 1967 pág. 111

BERTINI, Aldo I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino . Catalogo Roma 1958

BERUETE Y MORET, A. The school of Madrid London-New York 1911

- Velázquez Paris 1898

- La Venus del espejo "Cultura Española" 1906 I pág. 155-166

BERWICK Y DE ALBA, Duque de Discurso del excmo. sr. duque de Berwick y de Alba individuo de número de la Academia de la Historia Madrid 1924

BIALOSTOCKI, Jan Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes Barcelona 1973

BIEBER, Margarete Laocoon. The influence of the group since its Rediscovery Detroit 1967

BIRKMEYER, Karl M. Realism and Realities in the paintings of Velasquez "G.B.A." 1958 pág. 63-80

BIURRUN, Tomás La portada de Santa María de Viana "Príncipe de Viana" 1941 pág. 24-53

BLANCO, Antonio y LORENTE, Manuel Museo del Prado. Catálogo de la escultura Madrid 1969

BLUNT, Anthony Artistic Theory in Italy 1450-1600 Oxford 1975

BOLOGNA, Ferdinando A proposito dei "Ribera" del Museo di Bruxelles "Bulletin Musées Royaux des Beaux Arts" 1952 pág. 47-56

BOMBE, Walter Gli Affreschi dell'Eneide di Niccolò dell'Abate nel palazzo di Scandiano "Bollettino d'Arte" 1931 pág. 529-553

- BONET CORREA, Antonio La fiesta barroca como práctica del poder "Diwan" 1979 nº 5-6 pág. 53-85
- Nuevas obras y noticias sobre Colonna "A.E.A." 1964 pág. 307-312
  - Velázquez, arquitecto y decorador "A.E.A." 1960 pág. 215-249
- BONNAT, Léon Velázquez "G.B.A." 1898 I pág. 177-182
- BORELIUS, Aron En torno a "Los Borrachos" En "Varia Velazqueña" 1960 I pág. 245-249
- BORDIU, José Apuntes para la historia del Buen Retiro (Madrid) s.a.
- BORN, Lester, K. Ovid and Allegory "Speculum" 1934 pág. 362-379
- BORONAT Y BARRACHINA, Pascual El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico Valencia 1904
- BOTTINEAU, Yves A propos du séjour espagnol de Luca Gior-dano (1692-1702) "G.B.A." 1960 II pág. 249-260
- L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe. siècle "Bulletin Hispanique" 1956 nº 4 pág. 421-452; 1958 nº 1 pág. 30-61, nº 2 pág. 145-179, nº 3 pág. 289-326 y nº 4 pág. 450-483.
  - Felipe V y el Buen Retiro "A.E.A." 1958 pág. 117-123
- BOVER, Joaquín María Biografías españolas. Guillermo Mes-quida "Semanario Pintoresco" 1846 pág. 162-164
- BREÑOSA, Rafael y CASTELLARNAU, Joaquín Ma. de Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso Madrid 1884
- BRIGANTI, Giuliano Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi Roma 1945
- BROWN, Jonathan Francisco de Zurbarán New York [1976]
- Herrera the Younger: Baroque Artist and Personality "Apollo" 1966 julio pág. 34-43
  - Images and Ideas in Seventeenth century Spanish painting Princeton 1978
  - Jusepe de Ribera. Prints and Drawings The Art Museum Princeton University 1973
  - Spanisch Baroque Drawings in the Sperling Bequest "Master Drawings" 1973 pág. 374-379
  - La teoría del Arte de Pablo de Céspedes "R.I.E." 1965 pág. 95-105

BUCCI, Mario El Estudio de Francisco I Granada-Florenia 1966

BUCK, August Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance Berlin 1976

BUCHTHAL, Hugo Historia Troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration London 1971 "Studies of the Warburg Institute" vol. 32

BUENDIA, José Rogelio Dos pintores madrileños en la época de Carlos II: Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo "Príncipe de Viana" 1965 pág. 23-27

- José Antolínez, pintor de "mitologías" "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" 1980 pág. 45-57
- Sobre Escalante "A.E.A." 1970 pág. 33-50

BUSUIOCEANU, Al. A rediscovered painting by Murillo; El cuadro de las sombras "Burlington" 1940 pág. 55-59

CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Ma. Iconografía mariana y Hércules cristianado, en los textos de Paravicino "B.S.E.A.A." 1967 pág. 211-220

CABAÑAS, Pablo El mito de Orfeo en la literatura española Madrid 1948

CAGLI, Corrado y VALCANOVER, Francesco L'Opera completa di Tiziano Milano 1969

CALANDRE, Luis El antiguo palacio de El Pardo "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1934 pág. 245-269

- y DURAN, Miguel Datos para la historia del palacio de El Pardo "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1935 pág. 359-371
- El Palacio del Pardo (Enrique III-Carlos III) Madrid 1953

CALVO, Ignacio La finca madrileña "Casa-Puerta" "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1924 pág. 269-285

CAMON AZNAR, José Algunas precisiones sobre Velázquez "Goya" 1963 pág. 282-297

- La arquitectura plateresca Madrid 1945
- Citas de arte en el teatro de Lope de Vega "R.I.E." 1945 pág. 71-137 y 233-274
- Domenico Greco Madrid 1950
- Guía del Museo Lázaro Galdiano Madrid 1973
- Temas de Velázquez "Goya" 1960 pág. 342-351

CANEDO-ARGUELLES GALLASTEGUI, Cristina La influencia de las normas artísticas de trecento en los tratadistas españoles del siglo XVII "R.I.E." 1974 pág. 223-242

CARDENAL, M. Vicente Carducho (1578-1638) "R.I.E." 1950  
pág. 87-100

CARISELLA, Patricia A. "Las Hilanderas" and "Las Meninas"  
En "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del  
Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico" Granada  
1973 II pág. 43-48

CASADO ALCALDE, Esteban La pintura en Navarra en el último  
tercio del siglo XVI Pamplona 1976

CASAL. Conde de REsplandores de la decadencia (Influencia  
de la nobleza española en la cultura del siglo XVII) "Arte  
Español" 1930 pág. 30-41

CASCALES MUÑOZ, José Francisco de Zurbarán. Su época, su  
vida y sus obras Madrid-Barcelona-Buenos Aires 1931

Catálogo de la Calcografía Nacional (Véase Alegre Núñez)

Catálogo de los cuadros que componen la Galería de D. José  
María d'Estoup en diciembre de 1864 Murcia 1865

Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la  
Galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de  
España Duques de Montpensier Sevilla 1866

Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en  
la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821  
Madrid 1821

Catálogo de la Exposición Homenaje a Diego de Silva Veláz-  
quez en el III Centenario de su muerte 1660-1960 Madrid 1960

Catálogo del Museo Provincial de Huesca Sección de Pintura.  
Comisión Provincial de Monumentos "Argensola" 1959 pág.209-  
228

Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1881

Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera  
parte. Escultura Antigua Madrid 1912

Catálogo della Raccolta di disegni autografi antichi e mo-  
derni donato dal Prof. Emilio Santarelli alla R.Galleria di  
Firenze Firenze 1870

Catalogue de la Peinture Ancienne. Musée Royal des Beaux  
Arts de Belgique Bruxelles 1922

Catalogue des tableaux anciens des écoles Espagnole, Ita-  
lienne, Flamande et Hollandaise composant la galerie de M.



le Mis. de Salamanca. Vente en son Hôtel à Paris, rue de la Victoire, 50 [Paris] 1867

CATURLA, María Luisa Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro "A.E.A." 1960 pág. 333-355

- El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó "Las Hilanderas" de Velázquez "A.E.A." 1948 pág. 292-304
- Devanaderas "Arte Español. 1962 pág. 73-76
- Documentos en torno a Vicencio Carducho "Arte Español" 1968-1969 pág. 145-221
- Fin y muerte de Francisco de Zurbarán. Documentos. Recogidos y comentados por... Madrid 1964
- Un pintor gallego en la corte de Felipe IV Antonio PUga Seguido del apéndice de los libros que poseía el pintor por F.J. Sánchez Cantón. Santiago de Compostela MCMLII "Cuadernos de Estudios Gallegos" Anejo VI
- Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro Madrid 1947
- Sobre un viaje de Mazo a Italia hasta ahora ignorado "A.E.A." 1955 pág. 73-75
- Zurbarán en el Salón de Reinos "A.E.A." 1945 pág. 292-300

CAVALLIUS, Gustaf Velázquez' Las Hilanderas. An Explication of a Picture Regarding Structure and Associations Uppsala 1972

CAVESTANY, Julio Floreros y bodegones en la pintura española Catálogo ilustrado de la exposición Madrid 1936-1940

CEAN BERMUDEZ (Juan Agustín) Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España Madrid 1800 (Hay edición facsímil de 1965)

CECI, Giuseppe Un mercante mecenate del secolo XVII Gaspare Roomer "Napoli Nobilissima" 1920 pág. 160-164

Collection Salamanca. Tableaux anciens des écoles Espagnole Italienne, Flamande et Hollandaise [Paris] 1875

COOK, Walter W.S. El Greco's Laocoon in the National Gallery "G.B.A." 1944 II pág. 261-272

COOK, Herbert F.S.A. Pacheco, the master of Velasquez "Burlington" 1908 pág. 299-300

COONEY, Patrick J. y MALAFARINA, Gianfranco L'opera completa di Annibale Carracci Milano 1976

COSSIO, José María de Fábulas mitológicas en España Madrid 1952

COSSIO, Manuel B. El Greco. Edición definitiva al cuidado de Natalia Cossio de Jiménez Barcelona 1972

COSTELLO, Jane The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera "Journal of the Warburg and Courtauld Institute" 1950 pág. 237-284

COSTER, A. Une description inédite de la demeure de Don Vicensio Juan de Lastanosa "REVUE Hispanique" 1912 pág. 566-610

COTAN-PINTO Y OLIVENCIA, Fermín Heliche. Notas históricas sobre el mencionado lugar extinguido en el Aljarafe sevillano "Archivo Hispalense" 1965 nº 132-133 pág. 9-57

COVALEDA, Antonio Guía de Aranjuez Madrid 1958

CRICK-KUNTZIGER Marthe Un chef d'oeuvre inconnu du Maître de la "Dame à la Licorne" "REVUE belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art" 1954 pág. 3-20

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio Catálogo Provisional Historial y Razonado del Museo Nacional de Pinturas... Madrid 1865

- Conatos de formar una Academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII "El Arte en España" 1867 pág. 167 172 y 258-270

- El cuadro de los Borrachos, original de Velázquez "El Arte en España. 1869 pág. 61-75

CUOCO, Alina José de Ribera Buenos Aires s.a.

CURTIS, Charles B. Velázquez and Murillo London 1883

CURTIUS, ERNST Robert Literatura europea y Edad Media latina México-Madrid-Buenos Aires 1976

CHECA CREMADES, Fernando La entrada de Carlos V en Milán el año 1541 "Goya" 1979 pág. 24-31

CHENAULT, Jeanne Ribera, Ovid and Marino: "Death of Adonis" "Paragone" 1971 nº 259 sept. pág. 68-77

- Ribera in Roman Archives "Burlington" 1969 pág. 561-562

CHEVALIER, Maxime Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII Madrid 1976

CHUECA GOITIA, Fernando Andrés de Vandelvira Madrid 1954  
- Arquitectura del siglo XVI Madrid (1953)

DACOS, Nicole La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance London 1969

DANVILA JALDERO, Augusto Reseña crítica de las obras de José Ribera, el Spagnoletto "Revista de España" 1888 vol. 120 pág. 168-210

DARBY, Delphine Fitz In the train of a vagrant Silenus "Art in America" 1943 julio pág. 140-149

DAVIES, Gareth Alban "Pintura": Background and sketch of a Spanish seventeenth-century Court genre "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes". 1975 pág. 288-313

DIAZ LOPEZ, Gonzalo Guías de España VIII Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1943

DIAZ PADRON, Matpias Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I-Escuela Flamenca siglo XVII Madrid 1975

- Pedro Pablo Rubens (1577-1640) Exposición Homenaje Madrid 1977

DIEZ CANEDO, Enrique Los dioses en el Prado. Estudio sobre los asuntos de mitología en el Museo del Prado de Madrid Confrontación literaria Madrid 1931

Documentos curiosos. Copia del testamento del pintor Pedro de Villegas, otorgado ante Pedro de Almonacid Escribano público de Sevilla a 6 de Diciembre de 1596 "Archivo Hispalense" 1887 pág. 214-224

Documentos para la Historia del Arte en Andalucía Sevilla 1927

DOMINGUEZ BORDONA, J. Noticias para la historia del Buen Retiro "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1933 pág. 83-90

- Pinturas españolas en museos de Francia "A.E.A." 1931 pág. 282  
- Proceso Inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete Madrid 1933

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen Madrid 1979

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio La sociedad española en el siglo XVII II El estamento eclesiástico Madrid 1970

DOREN, A. Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1922-23 I Teil pág. 71-144

DUPLESSIS, G. Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide, ornées de planches, publiées au 15 et 16e. s. Paris 1889

- Les livres à gravures du XVIe. siècle. Les Emblèmes d'Alciat Paris 1884

Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts Stuttgart 1967

ENGEL, A. Inventaire de la "Casa de Pilatos" en 1752 "Bulletin Hispanique" 1903 V pág. 259-271

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de La Biblioteca de Ramírez de Prado Madrid 1943

- Un búcaro de Portugal en "Las Hilanderas" En "Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco" Madrid 1975  
- Una familia de ingenios. Los Ramírez de Prado Madrid 1943  
"Revista de Filología Española" Anejo XXVI  
- Tres notas para la Historia del Arte III Proceso de un pintor desconocido "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1929 pág. 218-220

ESPINOS DIAZ, Adela Catálogo de Dibujos I (siglo XVI-XVII) Museo Bellas Artes Valencia Madrid 1979

- Dibujos de los siglos XVI y XVII en el Museo de San Carlos de Valencia "A.A.V." I 1974 pág. 61-68 II 1975 pág. 72 84

Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower London 1967

ETTLINGER, Leopold D. Hercules Florentinus "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 1972 pág. 119-142

Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado Madrid 1926

Exposición internacional de Barcelona 1929. El arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional. Barcelona 1929

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente Madrid 1929

FAYARD, Janine Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746) Genève 1979

FEINBLATT, Ebria A "Boceto" by Colonna-Mitelli in the Prado "Burlington 1965 pág. 349-357

- Six ceilings by Colonna at Zola Predosa "Art Quarterly" 1958 pág. 265-277

FELTON, Craig McFadyen Jusepe de Ribera: A catalogue raisonné University of Pittsburgh Ph.D. 1971 Fine Arts

FERNANDEZ, José Ma. El pñtor Antonio Mohedano de la Gu-tierra "A.E.A." 1948 pág. 113-119

FERNANDEZ ARENAS, José Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal "A.E.A." 1976 pág. 338-343

FERNANDEZ DURO, Cesáreo El último Almirante de Castilla Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera "Memorias de la Real Academia de la Historia" XII Madrid 1910

FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe Luca Giordano [Napolí] 1966

Les Fêtes de la Renaissance. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot Paris 1956-1975

FIERENS-GEVAERT y LAES, Arthur Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la Peinture Ancienne Bruxelles 1922

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecen-to. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei [Firenze] 1980

- Il potere e lo spazio. La scena del principe [Firenze] 1980

FLORIT, José M. Inventario de los cuadros y otros objetos de Arte de la quinta real llamada "La Ribera" en Vallado-lid "B.S.E.E." 1906 pág. 153-160

FRANCIS, Henry S. Jusepe de Ribera. The Death of Adonis "The Bulletin of the Cleveland Museum" 1966 pág. 339-347

FREEDBERG, S.J. Painting of the High Renaissance in Rome and Florence Cambridge, Massachusetts 1961

FUERTES DE VILLAVICENCIO, Fernando Palacio de la Moncloa Madrid 1972

FURIO, Antonio Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca Palma 1839

FURIO I KOBS, Vicens En Guillem Mesquida. Pintor Mallorquín Ciutat de Mallorca 1919

[G.A.] Cartas inéditas de Pedro de Valencia al P.José de Sigüenza "La ciudad de Dios" 1896 t.41 pág. 341-350 y 490-503; 1897 t. 42 pág. 127-135 y 292-296; 1897 t.43pág. 364-368 y 437-441; 1897 t. 44 pág. 354.

GALLARDO, Bartolomé José Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos Madrid 1968 (edición facsímil de la de 1863)

GALLEGO, Antonio Sobre colecciones españolas de grabados "Academia" 1973 nº 36 pág. 41-55

GALLEGO, Julián La Alegoría en Rubens "Goya" 1977 sept. dic. pág. 118-131

- El cuadro dentro del cuadro Madrid 1978
- Les deux visages de Velasquez "Coloquio" 1971 Abril pág. 19-29
- El pintor de artesano a artista Granada 1976
- Velázquez en el arte de su tiempo "R.I.E." 1960 pág.217 235
- Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro Madrid 1972

GALLEGO GALLEGO, Antonio Historia del grabado en España Madrid 1979

GALLEGO MORELL, Antonio Interpretación estética del mito de Faetón "Revista de Ideas Estéticas" 1956 pág. 129-145

- El mito de Faetón en la literatura española "Clavileño" 1956 nº 37 pág. 13-26, nº 38 pág. 31-43
- Varios poemas inéditos de la fábula de Faetón "R.A.B.M." 1959 pág. 193-218

GARAGORRI, Paulino Unas hilanderas musicales "R.I.E." 1961 pág. 125-132

GARCIA BELLIDO, Antonio Subsidios para la historia del Herakleion gaditano "B.R.A.H." 1963 CLIII pág. 145-151

GARCIA CHICO, E. La Capilla de los Benavente en Santa María de Ríoseco "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología" 1933-34 pág. 319-356

- Documentos para el estudio del Arte en Castilla Valladolid 1946

GARCIA MELERO, José E. Aproximación a una bibliografía de la pintura española Madrid 1978

GARCIA MORENCOS, Pilar Crónica Troyana Madrid 1976

GARCIA REY, Comandante Nuevas noticias para la biografía del pintor Alonso Sánchez Coello "B.S.E.E." 1927 pág. 199 208

GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe Ma. Al margen de dos "perspectivas" de Vicente Giner, pintor valenciano "Arte Español" 1951 pág. 135-143

GAVAZZA, Ezia La grande decorazione a Genova Genova 1974

GAYA NUÑO, Juan Antonio Claudio Coello Madrid 1957

- En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados "Goya" 1956 nº 10 pág. 222-228
- Fernando Gallego Madrid 1958
- Historias viejas en torno a la Venus del espejo, de Velázquez "Clavileño" 1952 pág. 43-46 nº 17
- Notas al catálogo del Museo del Prado (El Prado disperso e inédito) "B.S.E.E." 1954 pág. 101-142
- La pintura española fuera de España. Historia y catálogo Madrid 1958
- Sobre las Evas y Venus del arte español "Coloquio" 1961 nº 14 pág. 1-8

GERARD, Véronique L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVIIe. siècle "Coloquio" Artes 1978 pág. 36-45

- Les problèmes artistiques de l'Alcazar de Madrid (1537-1700) "Melanges de la Casa de Velázquez" 1976 XII pág. 307 322

GERSTENBERG, Kurt Velazquez' Versuch in Tempera "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1965 pág. 299-306

GESTOSO Y PEREZ, José La casa de D. Juan de Arquiyo "Bética" 1914 nº 20 s.p. y nº 21 s.p.

GHISALBERTI, Fausto Mediaeval biographies of Ovid "Journal of the Warburg Institute" 1946 pág. 10-59

GILBERT, C.D. Blind Cupid "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1970 pág. 304-305

GILBERT, Claire Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief alexandrin dit "Visite de Dionysos chez Ikarios" "Revue Archéologique" 1953 pág. 70-81

The Golden Age of Spanish painting (Uxbridge) 1976

GOMEZ MARTINEZ, Amando y CHILLON SAMPEDRO, Bartolomé  
Los tapices de la catedral de Zamora Zamora 1925

GOMEZ MORENO, Manuel "Los Borrachos" y otras notas velaz-  
queñas "Varia Velazqueña" I pág. 688-691

- La capilla de la Universidad de Salamanca "B.S.C.E."  
1914 pág. 321-329
- Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-  
1908) Madrid 1925
- Diego de Pesquera, escultor "A.E.A." 1955 pág. 289-304
- La gran tapicería de la guerra de Troya "Arte Español"  
1918-1919 pág. 265-281
- Guía de Granada Granada 1892
- Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología (dispersa, emen-  
data, addita, inédita) Madrid 1949
- Palacio de Carlos V en la Alhambra "Revista de España"  
1885 t. 103 pág. 191-225
- Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa  
Real de la Alhambra "B.S.E.E." 1919 pág. 20-35
- Pinturas del Tocado de la Reina en la Casa Real de la  
Alhambra Granada 1878

GONGORA, Manuel de El palacio del emperador Carlos V en  
Granada "La Ilustración Española y Americana" 1873 XX  
pág. 319-322

GONZALEZ MORENO, Joaquín Catálogo de documentos sevilla-  
nos del archivo ducal de Alcalá de los Gazules Sevilla  
1976

- Don Fadrique Enríquez de Ribera "ARchivo Hispalense" 1963  
nº 122 pág. 201-280
- Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá  
de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico Sevilla  
1969

GONZALEZ VICARIO, Ana María La mitología en la pintura es-  
pañola de los siglos XVII y XVIII Memoria para el Grado  
de Licenciado Madrid 1955 (inédita)

GRABAR, André El primer arte cristiano (200-396) Madrid  
1967

GREEN, Henry M.A. Andrea Alciati and his books of Emblems  
A biographical and bibliographical study London 1872

- Andreae Alciati Emblematum flumen abundans; or, Alciat's  
emblems in their full stream Manchester-London 1871



GREGORI, Mina y FRATI, Tiziana L'Opera completa di Zurbarán Milano 1973

GRISERI, Andreina L'autunno del Manierismo alla Corte di Carlo Emanuele I e un arrivo "caravaggesco" "Paragone" 1961 n.º 141, 2 pág. 19-36

GUDIOL RICART, José Ma., ALCOLEA GIL, Santiago y CIRLOT, Juan-Eduardo Historia de la Pintura en Cataluña Madrid s.a.  
GUDIOL, José Las pinturas de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca obra de Fernando Gallego "El Museo. Crónica Salmantina" I 1957 pág. 29-37

- Las pinturas de Fernando Gallego en la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca "Goya" 1956-57 pág. 8-13

GUERRA SANCHEZ-MORENO, Esperanza La Casa de la Panadería "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1931 pág. 363-391

GUILLEN ROBLES, Francisco II El Casón del Buen Retiro En Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1912 pág. XIX-LX

GUILLEN Y TATO, Julio F. El Palacio del Viso del Marqués (Archivo Museo "Don Alvaro de Bazán") Ciudad Real 1963

GUINARD, Paul Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique Paris 1960

Hand-List of the drawings in the Witt Collection London 1956

HARRIS, Enriqueta Angebot Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses "A.E.A." 1961 pág. 101-105

- Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino "Revista Española de Arte" 1935 pág. 333-339

- El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez "A.E.A." 1957 pág. 136-139

- La misión de Velázquez en Italia "A.E.A." 1960 pág. 109-136

- Velázquez en Roma "A.E.A." 1958 pág. 185-192

HARTT, Frederick Giulio Romano. New Haven 1958

HASKELL, Francis Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque London 1963

HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert The Achilles Series "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part X" London 1975

HAZAÑAS Y LA RUA, Joaquín Noticia de las academias Literarias Artísticas y Científicas de los siglos XVII y XVIII Sevilla 1888

HENKEL, M.D. Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1926-27 pág. 53-144

Herkules Ravensburg [1913]

HERRERA CASADO, Antonio El palacio del Infantado en Guadalajara Guadalajara 1975

HERRERO GARCIA, Miguel Contribución de la literatura a la Historia del Arte Madrid 1943

HESSE, Everett W. Calderón y Velázquez "Clavileño" 1951 julio-agosto pág. 1-10

HIND, Arthur M. Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described Neudeln. Liechtenstein 1970 (reimpresión de la edición Londres 1938)

- A history of engraving & etching. From the 15th. century to the year 1914 New York s.a. (Repimpresión de la edición de 1923)

HOLLSTEIN, F.W.H. Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700 Amsterdam [1949]

- German engravings etchings and woodcuts ca. 1400-1700 Amsterdam [1954]

HORNEDO, Rafael Ma. de Arte tridentino "R.I.E." 1945 pág. 443-472

Hortus imaginum. Essays in Western Art Lawrence: Univesity of Kansas 1974

HUARTE MORTON, Fernando Las bibliotecas particulares españolas de la Edad Moderna "R.A.B.M." 1955 pág. 555-576

HUIZINGA, Johan El otoño de la Edad Media Madrid 1967

HUNGER, Herbert Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe

"

und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart Wien 1953

INFANTAS, Conde de las ¿Dos esculturas del Greco? "A.E.A." 1945 pág. 193-200

INIGUEZ ALMECH, Francisco La Casa Real de la Panadería "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1948 pág. 129-155  
- Casas Reales y Jardines de Felipe II Roma 1952

JAFFE, Michael Rubens in Italy. Part II some rediscovered works of the first phase "Burlington" 1968 pág. 174-187

JANSON, Horst W. The putto with the death's head "The Art Bulletin" 1937 pág. 423-449

JARRY, Madeleine Jeux d'amours jeux d'enfants "L'Oeil" 1971 dic. pág. 2-9 y 52.

JERABEK, Richard Herkules, Daniel oder Samson? Ein Beitrag zur Ikonographie sowie zum Problem der Volkstümlichkeit und ethnischen Herkunft figürlicher Bienenstöcke "Jahrbuch für Volkskunde" 1967 pág. 288-301

JOLY, A. Benoit de Sainte-More et le Roman de Troie ou les Métamorphoses d'Homère et de l'Épopée Gréco-Latine au Moyen-Âge Paris 1870-71

JORDAN, William B. (Jr.) Juan Van der Hamen y Leon New York University Ph.D. 1967

JUNQUERA, Paulina y RUIZ ALCON, María Teresa Gufa ilustrada del Real Palacio de Aranjuez Madrid 1958

JUSTI, Carl Velázquez y su siglo Madrid 1953

KAHR, Madlyn Millner Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman "Art Bulletin" 1978 pág. 43-55

KAMEN, Henry La Inquisición española Madrid 1973  
- Sexualidad e Inquisición "Historia 16" Extra dic. 1976 pág. 99-106

KEHRER, Hugo Francisco de Zurbarán München 1918

KEIGHTLEY, Ronald Sobre Alcíates en España y un Hércules aragonés "Arbor" 1960 mayo pág. 57-66.

KING, Willard F. Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII Madrid 1963

- KIRCHNER, Gottfried Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock Stuttgart 1970
- KNAPPE, Karl-Adolf Dürer. The complete Engravings, Etchings and Woodcuts London 1965
- KNIPPING, John B. Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth Nieuwkoop-Leiden 1974
- KRISTELLER, Paul Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten Verlin 1922
- KUBLER, George y SORIA, Martin Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800 Harmondsworth, Middlesex 1959
- KUNOTH, G. Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1964 pág. 335-337
- KUSCHE, María Juan Pantoja de la Cruz Madrid 1964
- LABRADA, Fernando Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Catálogo de las pinturas Madrid 1965
- LAFUENTE FERRARI, Enrique Una antología del grabado español I Sobre la historia del grabado en España "Clavileño" 1952 nº 18 pág. 35-44 II 1953 nº 20 pág. 35-50
- Cuadros de maestros menores madrileños (Pareja, Solís Arredondo, García Hidalgo) "Arte Español" 1941 pág. 22
- 27
- Dibujos de maestros andaluces "A.E.A." 1937 pág. 37-59
- LAMBERT, Gisèle y OBERTHUR, Mariel Marc-Antoine Raimondi. Illustrations du catalogue de son oeuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888 "G.B.A." 1978 pág. 1-51
- LANGMUIR, Erika Arma virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1976 pág. 151-170
- LASCARIS COMNENO, Constantino Quevedo "R.I.E." 1952 pág. 463-481
- LASSAIGNE, Jacques y DELEVOY, Robert L. La peinture flamande. De Jérôme Bosch à Rubens Genève 1958
- LAVIN, Irving Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian Myth "Journal of the Warburg" 1954 pág. 260-287

- LAYNA SERRANO, Francisco Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI Madrid 1942
- El Palacio del Infantado en Guadalajara (Obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben) Madrid 1941
- LEE, Rensselaer W. Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting "Art Bulletin" 1930 pág. 197-269
- LEFORT, Paul Velázquez "G.B.A." 1881 II pág. 403-410  
1880 I pág. 525-533
- LEON, Aurora El museo. Teoría, praxis y utopía Madrid 1978
- LEPRIEUR, Paul La "Vénus au miroir" de Velázquez "G.B.A." 1906 junio pág. 452-468
- LIDA, María Rosa Dido y su defensa en la literatura española "Revista de Filología Hispánica" 1942 pág. 209-252 y 313-382
- La tradición clásica en España Barcelona 1975
- LIEBESCHUTZ, Hans Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter "Studien der Bibliothek Warburg" IV 1926
- LIEURE, J. La Gravure en France au XVIe. siècle. La Gravure dans le livre et l'ornement Paris et Bruxelles 1927
- L[onghi] R[oberto] Due mitologie di Luca Giordano "Paragone" nov. 1952 pág. 41-43
- LOPEZ JIMENEZ, José Crisanto En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo "A.E.A." 1964 pág. 169-178
- Gerónimo de Quijano en Murcia, su testamento y otras noticias documentales "A.E.A." 1977 pág. 121-127
- LOPEZ MARTINEZ, Celestino Notas para la Historia del Arte. Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla Sevilla 1928
- Notas para la Historia del Arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés Sevilla 1929
- Notas para la Historia del Arte. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán Sevilla 1932
- LOPEZ DE MENDOZA, Iñigo Obras de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana... por Don José Amador de los Ríos Madrid 1852

LOPEZ NAVIO, José Sch.P. La gran colección de pintura del Marqués de Leganés "Analecta Calasanciana" 1962 nº 8 pág. 259-330

- Nuevos datos sobre Pedro de Valencia y su familia "Rev. Est. Ext." 1962 pág. 471-507
- Testamento de Francisco de Herrera, el Joven "ARchivo Hispalense" 1961 nº 110 pág. 261-274

LOPEZ-REY, José Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre, with an introductory study. London 1963

- Velázquez' work and world London 1968

LOPEZ SERRANO, M. Palacio Real de Madrid. Guía Turística Madrid 1976

- El Pardo. El palacio y el museo. La Casita del Príncipe. La Quinta Madrid 1976

LOPEZ TORRIJOS, Rosa Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII "A.E.A." 1978 pág. 184-186

- Influencia del teatro en la iconografía de San Ildefonso "A.E.A." 1978 pág. 430-438
- Las ocho fábulas pintadas por Pacheco "A.E.A." 1977 pág. 167-170

LORD, Carla Three Manuscripts of the Ovide moralisé "Art Bulletin" 1975 junio pág. 161-175

LORENTE JUNQUERA, Manuel El Casón del Buen Retiro sede de la Exposición En Catálogo de la Exposición Homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960 Madrid pág. 21-25

LOUKOMSKI, Georges The palace of Charles V at Granada "Burlington" 1944 pág. 119-124

LOZOYA, Marqués de La Casa Segoviana. Casas del Renacimiento "B.S.E.E." 1921 pág. 85-95

- Las pinturas de la Casa del "Monte de Piedad" "Estudios Segovianos" 1958 pág. 99-110
- Velázquez en la España de su tiempo "Bellas Artes" 1970 pág. 25-28 n.º 6 dic.

LYNCH, John España bajo los Austrias Barcelona 1975

LLEO CAÑAL, Vicente Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano Sevilla 1979

LLOVERA, Vicente Juan de Toledo. Sobre su biografía  
"Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas  
Artes de Murcia" 1927 nº 6 s.p.

M.Z. Pintura de la escalera del Pardo que hace Mora  
"Arte en España" I 1862 pág. 128 y 156

MACDOUGALL, Elisabeth B. The Sleeping Nymph: Origins of  
a Humanist Fountain Type "Art Bulletin" 1975 sept. pág.  
357-365

MACIAREN, Neil National Gallery Catalogues. The Spanish  
school London MCMLII

MADRAZO, Pedro de Catálogo de los cuadros del Real Museo  
de Pintura y Escultura de S.M. Madrid 1854

- Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado  
de Madrid Madrid 1872

- Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid  
Madrid 1873

- Catálogo de los cuadros del Museo del Prado Madrid 1920

- Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de  
cuadros de los Reyes de España. Desde Isabel la Católica  
hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid  
Barcelona 1884

MADRUGA REAL, Angela Cosimo Fanzago en las Agustinas de  
Salamanca "Goya" 1975 nº 125 pág. 291-297

MANTOTO, Santiago La biblioteca de Murillo "Bibliografía  
Hispanica" 1946 pág. 464-479

MANZINI, Gianna y FRATI, Tiziana L'opera completa del Gre-  
co Milano 1969

MARAÑON, G. La biblioteca del Conde-Duque "B.R.A.H." 1935  
pág. 677-692

- El Conde-Duque de Olivares. (La pasión de mandar). Madrid  
1952

MARAVALL, José Antonio Velázquez y el espíritu de la moder-  
nidad Madrid 1960

Marc-Antoine Raimondi. Illustrations du catalogue de son  
oeuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888 "G.B.A."  
1978 pág. 1-52

MARTI Y MONSO, José Estudios histórico-artísticos relati-  
vos principalmente a Valladolid Valladolid Madrid [1901]

MARTIN, Gregory National Gallery Catalogues. The Flemish school circa 1600-circa 1900 London 1970

MARTIN, John Rupert The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" Part XVI London New York 1972

- The Farnese Gallery Princenton New Jersey 1965
- Immagini della Virtù: The paintings of the Camerino Farnese "Art Bulletin" 1956 pág. 91-112

MARTIN GONZALEZ, Juan J. El alcázar de Madrid en el siglo XVI (Nuevos datos) "A.E.A." 1962 pág. 1-19

- Arte y artistas del siglo XVII en la Corte "A.E.A." 1958 pág. 125-142
- Un cuadro de Roque Ponce "A.E.A." 1963 pág. 310-311
- Noticias varias sobre artistas de la Corte en el siglo XVII "B.S.E.A.A." 1971 pág. 225-240
- El palacio de "El Pardo" en el siglo XVI "B.S.E.A.A." 1970 pág. 5-41
- Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez "A.E.A." 1958 pág. 59-66
- La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro "R.A.B.M." 1959 pág. 391-439

MARTIN SEDENO, Santos Descripción del Real Sitio de San Ildefonso y sus jardines y fuentes Madrid 1852

MARTINELLI, Valentino La Iconologia di C. Ripa... nella cultura artistica europea del s. XVII e XVIII

MARTINEZ BURGOS, M. Gufa turística de Burgos Burgos 1955

MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN, José Ma. Lepanto. La Batalla. La Galera "Real". Recuerdos, reliquias y trofeos Barcelona 1971

MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ Artistas españoles en la Academia de San Lucas (Documentos de los siglos XVI y XVII "A.E.A." 1968 s.p.

MARTORELL Y TELLEZ-GIRON, Ricardo Alonso Carbonel, arquitecto y escultor del siglo XVII "REvista Española de Arte" 1936 pág. 50-58

MARTOS LOPEZ, Ramón Monumentos de Ubeda. La iglesia de El Salvador Ubeda 1951



MARZOLF, Rosemary Anne The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685) University of Michigan Ph. D. 1961

MASSAR, Phyllis Dearborn Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco "Master Drawings" 1977 pág. 365-375

MATEO GOMEZ, Isabel Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas "A.E.A." 1970 pág. 181-192

- Fábulas, Refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas "A.E.A." 1976 pág. 145-160
- Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo "Goya" 1971-72 na 105 pág. 158-163
- Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro. Madrid 1979
- Los Trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas "A.E.A." 1975 pág. 43-55

MAURA GAMAZO, Gabriel Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica (Madrid) 1911

MAURONER, Fabio Le incisioni di Tiziano Venezia 1941

MAYER, Augusto L. Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya, en el Prado y en la Academia de San Fernando "B.S.E.E." 1936 pág. 41-46

- El "Bacchanal" de Ribera y su origen "B.S.E.E." 1927 pág. 159-160
- Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres "Arte Español" 1926 pág. 2-4
- Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto) Leipzig 1923
- Problemas velazqueños "Revista Española de Arte" 1933 pág. 429-436
- Die Se villaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte Leipzig 1911

MAZON DE LA TORRE, María Angeles Jusepe Leonardo y su tiempo Zaragoza 1977

- Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizzi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII "A.E.A." 1971 pág. 413-425

MELIDA, José Ramón III El techo pintado por Lucas Jordán En Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1912 pág. LXI-LXXI

- MENDEZ CASAL, A. Pedro Cotto, pintor mallorquín del siglo XVII "Revista española de Arte" 1935 pág. 260, 1936 pág. 49
- Vicente Giner, Pintor valenciano del siglo XVII "Revista Española de Arte" 1935 pág. 281-285
- El pintor Alejandro de Loarte "Revista Española de Arte" 1934 pág. 187-202
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino Historia de los heterodoxos españoles Buenos Aires (1945)
- MENENDEZ PIDAL, Gonzalo y ANGULO INIGUEZ, Diego "Las Hilanderas" de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo "A.E.A." 1965 pág. 1-12
- MENENDEZ PIDAL, Ramón Historia Troyana Polimétrica (Texto de hacia 1270) En Tres poetas Primitivos Madrid 1968 pág. 83-148
- Historia Troyana en prosa y verso texto de hacia 1270 Madrid 1934 "Revista de Filología Española" Anejo XVIII
- MERRILL, Robert V. Eros and Anteros "Speculum" 1944 pág. 265-
- MESTRE FIOL, Bartolomé "El cuadro en el cuadro" en la pintura de Velázquez (Las Hilanderas) "Traza y Baza" 1974 pág. 77-101
- MILICUA, José En el centenario de Ribera. Ribera en Roma (El manuscrito de Mancini) "A.E.A." 1952 pág. 309-322
- MILLEN, Ronald Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi (Firenze) s.a.
- MIRIMONDE, A.P. de Les Allégories de la Musique. I La Musique parmi les Arts Libéraux "G.B.A." 1968 Dic. pág. 295-324. II Le retour de Mercure et les Allégories des Beaux Arts 1969 pág. 343-362
- Les concerts des Muses chez les maîtres du Nord "G.B.A." 1964 I pág. 129-158
- La Musique dans les allégories de l'Amour I Venus "G.B.A." 1966 pág. 265-290. II Eros 1967 pág. 319-146
- MIRO, Aurora Francisco de Solís "A.E.A." 1973 pág. 401-422
- MOLINIER, Emile Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue Raisonné Paris 1886
- MOMMSEN, Theodor E. Petrarch and the story of the Choice of Hercules "Journal of the Warburg" 1953 pág. 178-192

MONTAGU, Jennifer The Early Ceiling Decorations of Charles le Brun "Burlington" 1967 sept. pág. 395-408

- Exhortatio ad virtutem. A series of paintings in the Barberini Palace "The Journal of the Warburg" 1971 pág. 366-372

- The painted enigma and French seventeenth-century Art "The Journal of the Warburg" 1968 pág. 307-335

MORAGON, Manuel Los recursos poéticos de la mitología clásica "R.A.B.M." 1955 pág. 549-554

MOREL-EATIO, Alfred Les deux Omero castillans "Romania" 1896 pág. 111-129

MORENO VILLA, J. Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo Gijón 1926

- Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700 Mexico 1939

MORREALE, Margherita El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad "Nueva Revista de Filología Hispánica" 1955 enero-marzo pág. 1-21

MULLER, Priscilla E. The drawings of Antonio del Castillo y Saavedra New York University Ph.D. 1963

- Francisco Pacheco as a painter "Marsyas" Studies in the History of Art I 1960-61 pág. 34-44

MUNTZ, Eugène Histoire de l'Art pendant la Renaissance I Italie. Les Primitifs Paris 1889

Museo Municipal. Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia Madrid 1979-1980

Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas Madrid 1972

NORRIS, Frank Pelletier II La Coronica Troyana. A medieval Spanish translation of Guido de Colonna's Historia Destructionis Troiae The University of North Carolina Press 1970

NORTHUP, George Tyler Troya abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta "REVUE Hispanique" 1913 XXIX pág. 195-346

OBREGON, Gonzalo La capilla de Medina Picazo en la iglesia de Regina Coeli Méjico 1971

O'DELL-FRANKE, Ilse Kupferstiche & Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis Wiesbaden 1977

OLIVIER WORMSER, Simone Tableaux espagnols à Paris au XIXe. siècle Tesis inédita presentada en la Universidad de París en 1955

ORELLANA, Marcos Antonio de Biografía Pictórica Valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos Valencia 1967

OROZCO DIAZ, Emilio Temas del Barroco de poesía y pintura Granada 1947 . Anejos del Boletín de la Universidad de Granada III

ORTIZ JUAREZ, Dionisio Eros transformado a lo divino "Traza y Baza" 1978 pág. 132-134

PACCHIONI, Guglielmo La collezione di arazzi degli Ausburgo "Emporium" 1920 pág. 227-238

El Palacio del Viso del Marqués Madrid 1971

PALAU Y DULCET, Antonio Manual del librero hispano-americano Barcelona 1948

PALM, Erwin Walter El Greco's Laocoon "Pantheon" 1969 pág. 129-135

PANOFKY, Dora y Erwin La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico Barcelona 1975

- The iconography of the Galerie François Ier. at Fontainebleau "G.B.A." 1958 II pág. 113-190

PANOFKY, Erwin Estudios sobre iconología Madrid 1972

- Hercules am Scheldewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst Leipzig-Berlin 1930

- Problems in Titian mostly iconographic New York 1969

PANTORBA, Bernardino de José de Ribera Barcelona 1946

- Notas sobre cuadros de Velázquez perdidos En "Varia Velazqueña" 1960 pág. 382-399

- La pintura de Velázquez " R.I.E." 1960 pág. 201-215

PARDO CANALIS, Enrique Galería velazqueña "R.I.E." 1960 pág. 265-288

PARKER, Kelvin M. Historia Troyana Santiago de Compostela 1975

PERERA PRATS, Arturo La tipografía española en el siglo XVII "R.A.B.M." 1961 pág. 795-816

PEREZ BUENO, Luis De la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680 "A.E.A." 1947 pág. 155-157

PEREZ DE GUZMAN Y GALLO, Juan Fray Juan Bautista Mayno en un proceso de la Inquisición de Toledo "Arte Español" 1914 pág. 55-72

- Una espada popular. Memorias sobre Don Juan de Austria "La Ilustración Española y Americana" 1875 pág. 134-135 pág. 155-158; 171-174; y 198-201.

PEREZ PASTOR, Cristóbal Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas "Memorias de la Real Academia Española" X-XIII 1910-1926

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes "A.E.A." 1962 pág. 253-263

- Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón Madrid 1969

- Catálogo de los dibujos Madrid 1967

- Céspedes de Guadalupe "A.E.A." 1971 pág. 338

- Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653) "B.R.A.H." 1977 pág. 417-459

- El dibujo español de los Siglos de Oro Madrid 1980

- Dibujos españoles en los Uffizi florentinos "Goya" 1972 pág. 146-157

- Don Matías de Torres "A.E.A." 1965 pág. 31-42

- Dos breves novedades en torno a José Antolínez "A.E.A." 1961 pág. 276-277

- En el centenario de Orrente. "Addenda" a su catálogo "A.E.A." 1980

- i grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid Milano 1977

- Juan de Juanes, en su centenario "A.A.V." 1979 pág. 5-16

- Un lienzo de Arrendondo para el Prado "Boletín del Museo del Prado" I 1980 pág. 17-22

- Mostra di disegni spagnoli Firenze 1972

- Museo del Prado. Catálogo de dibujos I Dibujos españoles siglos XV-XVII Madrid 1972

- Notas sobre Palomino pintor "A.E.A." 1972 pág. 251-269

- Nouveaux Chefs-d'oeuvre au Prado "L'Oeil" 1968 feb. pág. 4-11

- Pasado, presente y futuro del Museo del Prado Madrid 1977

- Pintura italiana del s. XVII en España Madrid 1965

- Pintura italiana del siglo XVII. Exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado Madrid abril-mayo 1970
- Pintura madrileña del siglo XVII: "Addenda" "A.E.A." 1976 pág. 293-325
- Presencia de Tiziano en la España del siglo de Oro "Goya" 1976 nov.dic. pág. 140-160
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas Madrid 1964
- Sobre los "Monstruos" de Ribera, y algunas otras notas riberescas "A.E.A." 1974 pág. 241-248
- Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio "A.E.A." 1960 pág. 293-295
- gli spagnoli da el greco a goya Milano [1970]
- Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida por el Prado "Boletín del Museo del Prado" 1980 pág. 69-78
- y SPINOSA, Nicola L'opera completa del Ribera Milano 1978
- PETRACONE, Enzo Luca Giordano Napoli 1919
- PFISTER, Friedrich Herakles und Christus "Archiv für Religionswissenschaften" 1937 pág. 42-60
- PHILLIPS, Kyle Jr. Perseus and Andromeda "American Journal of Archeology" 1968 pág. 1-23
- PICARD, Charles Ribera et l'Antique "Bulletin de l'Institut Français en Espagne" 1953 pág. 227-230
- PIGLER, A. Barockthemen. Eine Auswahl von verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts Budapest 1974
- PINELLI, Antonio La "Philosophie des Images" emblemi e imprese fra manierismo e Barocco "Ricerche di Storia dell'Arte" 1979 n.º 1-2 Il Seicento. Documenti e Interpretazioni pág. 3-28
- PIOVENE, Guido y MARINI, Remigio L'opera completa del Veronese Milano 1968
- PIPER, Ferdinand Mythologie der christlichen Kunst von den ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert Osnabrück 1972 (Reimpresión de la edición de 1847)
- PITA ANDRADE, José M. Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio "A.E.A." 1952 pág. 223-236

- Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo "A.E.A." 1962 pág. 265-270
- El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia "Goya" 1960 julio-oct. pág. 151-152
- Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias Madrid 1970

La pittura a Genova e in Liguria I dagli inizi al Cinquecento Genova 1970

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid Valladolid 1975

Poetas líricos de los siglos XVI y XVII Madrid 1857 "B.A.E."

Poetas de los siglos XVI y XVII Madrid 1970

POGLAYEN-NEUWALL, Stephan Titian's pictures of The Toilet of Venus and their copies "The Art Bulletin" 1934 pág.358-384

P[er]colentinos] C[on]de del Arcos para la entrada en Madrid de la Reina Da. María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II "B.S.E.E." 1920 pág. 101

- Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid "B.S.E.E." 1912 pág. 230-254
- Incendios ocurridos en la Plaza Mayor de Madrid "B.S.E.E." 1919 pág. 36-54
- La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería "B.S.E.E." 1913 pág. 37-62

POLERO, Vicente Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés D. Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII) "B.S.E.E." 1898 pág. 122-134

- Descripción del Real Palacio de El Pardo "B.S.E.E." 1895-96 pág. 146-148

POPE-HENNESSY, J.W. Aspects of Art Lecture. The Italian Plaquette "Proceedings of the British Academy" 1964 pág.63-85

POPHAM, A.E. y WILDE, Johannes The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor castle London 1949

PORTELA SANDOVAL, Francisco Nuevas adiciones al "Diccionario de Ceán Bermúdez "B.S.E.A.A." 1976 pág. 366-375

PRAZ, Mario Studies in seventeenth-century imagery Roma 1975 (Reimpresión de la edición de 1964)

PRELLER, L. Griechische Mythologie Dublin-Zürich 1967

Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné Washington 1979

PUENTE, Joaquín de la El realismo y Velázquez (Para una teoría de la realidad en el arte) "Arte Español" 1961 pág. 179-206 y 1962 pág. 21-47

QUARRE, Pierre La Toison d'Or "L'Oeil" 1959 janvier pág. 14-23 y 70

QUINTERO, Pelayo Tasación de las pinturas de El Pardo "B.S.E.E." 1904 pág. 55-58

- Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas "Museum" 1912 pág. 128-148

RAGGIO, Olga The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century "The Journal of the Warburg" 1958 pág. 44-62

RAHNER, Hugo Griechische Mythen in christlicher Deutung Zürich 1945

RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael Artistas exhumados "B.S.E.E." 1903 pág. 204-214 y 232-236; 1904 pág. 34-41.

REAU, Louis Iconographie de L'Arte Chrétien II Iconographie de la Bible I Ancien Testament Paris 1956

REINACH, Salomon Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance "Revue Archéologique" 1915 I pág. 94-171

REY, Agapito Leomarte. Sumas de Historia Troyana Madrid 1932 "Revista de Filología Española" Anejo XV

CRIANO, Juan F.] Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas Madrid 1881

RICCI, Juan Fr. Tratado de la Pintura sabia En: Tormó y Monzó, Elías La vida y la obra de Fray Juan Ricci Madrid 1930

RITTER, William A travers les collections privées. La Galerie de Tableaux du roi Ier. de Roumanie "L'Art et les Artistes" IV 1906-1907 pág. 272-279

ROBLLOT-DELONDRE, Louise Les sujets antiques dans la tapisserie "Revue Archéologique" 1917 V pág. 296-309; 1918 VI pág. 131-150; 1919 IX pág. 48-63



RODRIGUEZ, Manuel R. Crónica Troyana. Códice gallego del siglo XIV de la Biblioteca Nacional de Madrid La Coruña 1900

RODRIGUEZ MARIN, Francisco Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico Madrid 1907

RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio R. La biblioteca de Benito Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstrucción (1548-1598) "Revista del Centro de Estudios Extremeños" 1928 II pág. 555-598

RODRIGUEZ DE RIVAS, Mariano Consideración social de los artistas en los pasados tiempos. Índice del siglo XV al siglo XIX "Arte Español" 1941 pág. 17-24

Romancero general (1600, 1604, 1605) Madrid 1947

ROMERO DE TORRES, Enrique Expediente canónico incoado en 1589 contra el célebre pitor cordobés y racionero Pablo de Céspedes y noticia de algunos de sus cuadros "B.R.A.H." 1923 t. 82 pág. 336-347

ROSELL Y TORRES, Isidoro Dibujos de Vicente Carducho para la decoración del llamado Salón de Reinos en el antiguo Palacio del Buen Retiro y Recuerdos de aquel Real Sitio "Museo Español de Antigüedades" X pág. 85-104

ROSENTHAL, Earl E. The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516 "Journal of the Warburg" 1973 pág. 198-230

- Plus Oultre: The Idea Imperial of Charles V in his columnar Device on the Alhambra En "Hortus Imaginum" 1974 pág. 86-101

- Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of emperor Charles V "Journal of the Warburg" 1971 pág. 204-228

ROSSO DEL BRENNNA, Giovanna G.B. Castello il Bergamasco nella Villa delle Peschiere "Arte Lombarda" 1969 II pág. 111-118

- Giovanni Battista Castello En "I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo" Bergamo 1976 pág. 379-487

- Le Storie di Ulisse di G.B. Castello a Bergamo "Arte Lombarda" 1972 I pág. 108-110

ROTONDI TERMINIELLO, Giovanna Palazzo Reale Genova 1976

ROWLANDS, John Rubens Drawings and Sketches. Catalogue of an exhibition at the Department of Prints and Drawings in the British Museum 1977 London 1977

ROZAS, Juan Manuel Sobre Marino y España Madrid 1978

RUBIO ALVAREZ, Fernando Andanzas de Hércules por España, según la "General Estoria" de Alfonso el Sabio "Archivo Hispalense" 1956 pág. 41-55

RUIZ DE ELVIRA, Antonio Mitología Clásica Madrid 1975  
- Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre "Cuadernos de Filología clásica" 1971 I pág. 79-108

RUIZ LAGOS, Manuel Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón "Cuadernos de Arte y Literatura" Granada 1967 pág. 21-71

SAGÜES AZCONA, Pío La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961) (Estudio histórico) Madrid 1963

SALAS, X. de Escultores renacientes en el Levante español "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" 1941 Arte Antiguo pág. 79-92

- Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentín Carderera "A.E.A." 1965 pág. 207-227
- Museo del Prado. Studia Rubenniana II Rubens y Velázquez Madrid 1977
- Sobre dos esculturas del Greco "A.E.A." 1961 pág. 297-301

SALAZAR, Antonio Arias Montano y Pedro de Valencia "Rev. Est. Ext." 1959 pág. 475-493

SALTILLO, Marqués del Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 pág. 138-243

- Casas madrileñas del pasado "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1945 pág. 25-102
- Colecciones madrileñas de pinturas: La de D. Serafín García de la Huerta (1840) "Arte Español" 1951 pág. 170-210.
- Dos mecenas de Cervantes. El Duque de Béjar y Don Rodrigo de Tapia "B.R.A.H." 1952 pág. 7-61
- Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811) "B.S.E.E." 1948 pág. 5-41 y 81-120
- Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII "B.R.A.H." 1947 pág. 605-685
- Fichas biográficas: Gaspar de Fuensalida testamento de Velázquez (1569-1664) "B.R.A.H." 1949 pág. 473-479

- Historia nobiliaria española (Contribución a su estudio) Madrid 1951-52
- La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas "B.R.A.H." 1954 pág. 13-70
- Iniciadores de ferrocarriles y empresas industriales (1845-46) "B.R.A.H." 1951 pág. 39-72
- Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel "Arte Español" 1944 pág. 43-48
- Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680) "B.R.A.H." 1947 pág. 365-393
- SALVA, Jaime La fragata del Buen Retiro "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1949 pág. 209-259
- SAN JUAN DE LA CRUZ, Fr. Gerardo Nueva luz sobre la familia del insigne poeta toledano Baltasar Elisio de Medinilla y particular sobre su muerte y matador "B.R.A.B.A.C.H.T." 1920 pág. 1-23
- SAN ROMAN, F. de B. De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos) "A.E.A." 1927 pág. 139-195 y 275-339
  - Elisio de Medinilla y su personalidad literaria "B.R.A.B.A.C.H.T." 1920 pág. 129-214
  - El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocopuli Madrid 1910
- SANCHEZ, José Academias literarias del Siglo de Oro español Madrid 1961
- SANCHEZ CANTON, F. J. Como vivía Velázquez. Inventario descubierto por D. F. Rodríguez Marín transcrito y publicado por F.J. Sánchez Cantón "A.E.A." 1942 pág. 69-91 y 1-16.
  - Dibujos Españoles II Siglo XVI y primer tercio del XVII III Siglo XVII Madrid 1930 IV Alonso Cano Madrid s.a. V Siglo XVII Madrid s.a.
  - Fuentes literarias para la Historia del Arte Español Madrid 1923-41
  - La librería de Juan de Herrera Madrid 1941
  - La librería de Velázquez En "Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal" 1925 III pág. 379-406
  - Los libros españoles que poseyó Velázquez "Varia Velazqueña" 1960 I pág. 640-648
  - Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas Madrid 1972

- Los pintores de Cámara de los Reyes de España (Apuntes históricos). Los pintores de los Reyes de Castilla "B.S.E.E." 1914 pág. 133-160. Los pintores de los Austrias 1914 pág. 219-240 y 296-306; 1915 pág. 51-64, 132-146, 206-212; 1916, 213-224; Los pintores de los Borbones 1915 pág. 282-287; 1916 pág. 56-64, 141-144, 202-220 y 284-317.
- Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas Madrid MCMXLIV
- Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz "A.E.A." 1947 pág. 95-120
- Velázquez y "lo clásico" Madrid 1961
- La Venus del espejo "A.E.A." 1960 pág. 137-148
- Zurbarán. Noticias olvidadas o desconocidas "A.E.A." 1964 pág. 186-193

SANCHEZ DE PALACIOS, Mariano Un pintor arquitecto en la Corte de Carlos II: José Ximénez Donoso Madrid 1977

SANCHEZ PEREZ, Aquilino La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII) Madrid 1977

SANCHEZ RIVERO, Angel Viaje de Cosme III por España (1668-1669) Madrid y su Provincia "Rev. Bca. Archivo y Museo" 1927 pág. 5-41

SANTARELLI, Emilio Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze Firenze 1870

SANZ, María Jesús y DABRIO, María Teresa Inventarios sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas "Archivo Hispalense" 1974 pág. 89-101 sept.dic.

SANZ PASTOR Y FERNANDE DE PIEROLA, Consuelo Museo Cerralbo Catálogo de dibujos. Madrid 1976

SARAVIA, Crescenciano Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes "B.S.E.A.A." 1960 pág. 129-143

SARTHO CARRERES, Carlos J. José de Ribera y su arte. El Españolito y su Patria Valencia 1947

- Juan José Ribera, el Españolito. Su vida, su obra y su familia en Italia y su siglo XVII "B.S.E.E." 1952 pág. 155-180.

SAXL, Fritz Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi "Studien der Bibliothek Warburg" 1927

- Velasquez and Philip IV "Lectures" 1957 I pág. 311-324
- SHEVILL, Rudolph Ovid and the Renascence in Spain Hildesheim-New York 1971 (reimpresión de la edición de 1913)
- SCHWARZ, Heinrich The mirror in Art "Art Quarterly" 1952 XV pág. 97-118
- SEBASTIAN, Santiago Arte En Baleares Madrid 1974 pág. 141-333
- Arte y Humanismo Madrid 1978
- La casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses "Goya" 1971 nº 105 pág. 164-167
- La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI Palma de Mallorca 1971
- Interpretación iconológica de El Salvador de Ubeda "B.S.E.A.A." 1977 pág. 189-206
- Una interpretación mitológica de José de Ribera "Traza y Baza" 1974 nº 4 pág. 124
- El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca: Revisión "Goya" 1977 nº 137 pág. 296-303
- El programa de la capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco "Traza y Baza" 1973 nº 3 pág. 17-25
- Y CORTES, Luis Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca Salamanca 1973
- SEEMANN, Otto Mitología clásica ilustrada Barcelona 1960
- SELIG, Karl Ludwig The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's Emblemata "Hispanic Review" 1956 pág. 26-41
- The library of Vicencio Juan de Lastanosa patron of Gracian Genève 1960
- La teoria dell'Emblema in Ispagna: i testi fondamentali "Convivium" 1955 pág. 409-421
- Semana Numismática Hispano-Italiana. Catálogo de la Exposición Madrid 1980
- SENTENACH, Narciso Gaspar Becerra. Apuntes biográficos "B.S.E.E." 1895 pág. 188-202
- SERRANO Y SANZ, M. Pedro de Valencia. Estudio biográfico y crítico "R.A.B.M." 1899 pág. 144-176, 290-312, 321-334 y 392-416
- SERRERA, Juan Miguel Una rifa de pícaros de Matías Jimeno "A.E.A." 1979 pág. 79-80
- Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596) Sevilla 1976

- SEWELL, Brian Zurbarán and Leonardo "Burlington" 1957  
pág. 348
- SEZNEC, Jean The survival of the pagan gods. The mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art Princenton 1972
- SIMON, Robert B. Poussin, Marino and the Interpretation of Mythology "Art Bulletin" 1978 pág. 56-68
- SIMON DIAZ, José El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626 "Goya" 1980 nº 154 pág. 200-205
- Francisco Rizi, postergado "A.E.A." 1945 pág. 308-309
  - Impresos del siglo XVII. Bibliografía selectiva por materias de 3.500 ediciones príncipes en lengua castellana Madrid 1972
  - Pleitos de Angelo Nardi "A.E.A." 1947 pág. 25-253
- SOMMER, Oskar, H. The Recuyell of the Historyes of Troye written in French by Raoul Lefevre traslated and printed by William Caxton London 1894
- SORIA, Martin S. Algunas fuentes de Zurbarán "A.E.A." 1955 pág. 339-340
- Esteban March baroque battle and portrait painter "Art Bulletin" 1945 pág. 109-123
  - "La fragua de Vulcano" de Velázquez "A.E.A." 1955 pág. 142-145
  - Francisco de Zurbarán. A study of his style "G.B.A." 1944 I pág. 33-48 y 153-174
  - The painting of Zurbarán London 1953
  - La pintura del siglo XVI en Sudamérica Buenos Aires 1956
  - Some flemish sources of baroque painting in Spain "Art Bulletin" 1948 pág. 249-259
  - Sources and interpretation of the Rokeby Venus "Art Quarterly" 1957 pág. 30-38
  - Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620-1750 "Arte Antica e Moderna" 1961 pág. 439-447
  - La Venus, los Borrachos y la Coronación de Velázquez "A.E.A." 1953 pág. 269-284
- Spanish drawings from the Witt Collection London 1978
- STECHOW, Wolfgang Apollo und Daphne mit einem Nachwort und Nachträgen zum Neudruck Darmstadt 1965

STEINBERG, S.H. Five hundred years of printing Middlesex N. York 1977

STRAUSS, Walter L. Hendrik Goltzius 1558-1617 The complete Engravings and Woodcuts New York 1977

SUBIRA, José La música en los ambientes y cuadros velazqueños. Evocaciones y sugerencias "Academia" 1960 pág. 19-39

TATE, Robert B. Mytology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance "Hispanic Review" 1954 pág. 1-18

TAYLOR, René Architecture and Magic. Considetations of the Idea of the Escorial En "Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower" London 1967 pág. 81-109 (Traducción en "Traza y Baza" 1976 pág. 5-62)

TEJERINA, Belén Los "cincuenta y nueve emblemas" de Baltasar de Vitoria que no se llegaron a publicar Tirada aparte de "Cuadernos bibliográficos" 1974 pág. 1-6

- El "De Genealogia Deorum Gentilium" en una mitografía española del siglo XVII: "El Teatro de los Dioses de la Gentilidad" de Baltasar de Vitoria "Filología Moderna" 1975 pág. 591-601

TERVARENT, Guy de Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu Genève 1958

THIEME, Ulrich y BECKER, Felix Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart Leipzig 1940

THUILLIER, Jacques L'opera completa di Poussin Milano 1974

TIETZE-CONRAT, E. Notes on "Hercules at the Crossroads" "Journal of the Warburg" 1951 pág. 305-309

TISSOT, Will Simson und Herkules in den Gestaltungen des Barock Stadtroda 1932

TOBAJAS LOPEZ, Marcelino Archivo del Palacio Real de Madrid Documentos del Buen Retiro II Ocupación del Buen Retiro por los franceses "Reales Sitios" 1977 nº 52 pág. 57-62

- III La destrucción del Real Sitio "Reales Sitios" 1977 nº 53 pág. 12-16

- IV El Real Sitio Paseo Público nº 54 pág. 37-44

La Toison d'or. Cinq siècles d'Art et d'Histoire. Exposition... au Musée Communal de Beaux-Arts 1962. Bruges 1962

TOLNAY, Charles de Corpus dei disegni di Michelangelo  
Novara 1975

- Las pinturas mitológicas de Velázquez "A.E.A." 1961  
pág. 31-45
- Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas (An interpretation) "G.B.A." 1949 pág. 21-38
- La "Venus au miroir" de Velázquez En "Varia Velazqueña"  
1960 pág. 339-343

TORMO, Elías La Academia de Jurisprudencia "B.S.E.E." 1920  
pág. 117-118

- Aranjuez (De la inédita "Gufa del Centro (provincias de Castilla la Nueva, Avila y Segovia) en prensa, y es la "Ruta 17" de la misma) "B.S.E.E." 1929 pág. 1-30
- Cartillas Excursionistas "Tormo" V: El Pardo "B.S.E.E." 1919 pág. 138-151
- La Galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia "B.S.E.E." 1915 pág. 166-177
- Gaspar Becerra (Notas varias) "B.S.E.E." 1912 pág. 65-97 y 1913 pág. 117-157 y 245-265
- Miscelánea, de cuadros de Velázquez y estudios velazquistas "Cultura Española" 1906 IV pág. 1166-1172
- Un resumen de Velázquez. Escrito en Roma, para la "Enciclopedia Italiana", en 1937 "B.S.E.E." 1936-40 pág. 133-172
- Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor "B.S.E.E." 1911 pág. 24-44, 85-111, 191-217, 274-313; 1912 pág. 60-63.
- y Francisco J. SANCHEZ CANTON Los tapices de la Casa del Rey N.S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica Madrid 1919

TORRALBA SORIANO, Federico B. Los tapices de Zaragoza: piezas góticas de la colección del Cabildo Zaragoza 1953

TORRE REVELLO, José Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII "Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas" 1948 pág. 87-96

TRAPIER, Elizabeth du Gué Martínez del Mazo as a landscapist "G.B.A." 1963 pág. 293-310

- Ribera New York 1952
- Velázquez New York 1948



- TREND, J.B. Escenografía madrileña en el siglo XVII  
"Rev.Bca. Archivo y Museo" 1926 pág. 269-281
- TREVOR-ROPER, Hugh Principi e artisti. Mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633)  
Torino 1980
- TUBINO, M.Francisco Pablo de Céspedes Madrid 1868
- URMENETA, Fermín de Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco "R.I.E." 1960 pág.237-249
- URREA, Jesús Más obras de pintores menores madrileños: José García Hidalgo y Diego González de Vega "B.S.E.A.A." 1976 pág. 489-494
- Notas para el estudio del arte en León (V) La pintura del siglo XVII en León "Tierras de León" 1977 dic. nº 29 pág. 28-33
  - El pintor José García Hidalgo "A.E.A." 1975 pág.97-117
- VALBUENA PRAT, Angel En torno a dos temas de Lope "Clavileño" 1950 pág. 26-28
- VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M. Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla Sevilla 1979
- VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo de Tapices de la Corona de España Madrid 1903
- VALVERDE MADRID, José Los dibujos de Antonio del Castillo "Goya" 1967 pág. 20-23
- VAN DE PUT, Albert Two drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II) 1549 "Journal of the Warburg" 1939-40 p. 49-57
- VAREY, J.E. y SALAZAR, A.M. Calderón and the Royan Entry of 1649 "Hispanic Review" 1966 pág.1-26
- VAREY, J.E. Notas velazqueñas "A.E.A." 1972 pág. 58-60
- Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960 Madrid 1960
- VELASCO, Miguel Iconografía y transformaciones del alcázar de Madrid (De la exposición del antiguo Madrid) "Arte Español" 1927 pág. 225-230
- Residencias Reales En Exposición del Antiguo Madrid Madrid 1926 pág. 39-79

- Velázquez. Biografías de los siglos XVII y XVIII...  
Homenaje en el tercer centenario de su muerte Madrid 1960
- VIÑAZA, Conde de la Adiciones al Diccionario Histórico...  
de Ceán Bermúdez Madrid 1889-1894
- VITZTHUM, Walter il barocco a napoli e nell'italia meri-  
dionale Milano 1971
- Disegni inediti di Ribera "Arte Illustrata" 1971 pág.75-84.
  - La galleria di palazzo Medici-Riccardi Milano 1965
  - J.Q. van Regteren Altena: Les Dessins italiens de la  
reine Christine de Suède "Master Drawings" 1966 pág.301-304
- VIVANTI, Corrado Henry IV, the Gallic Hercules "Journal of the Warburg" 1967 pág. 176-197
- VOLK, Mary Crawford On Velázquez and the Liberal Arts  
"Art Bulletin" 1978 pág. 69-86
- VON LOGA, Valerian Estudios velazquistas. La cronología de algunas obras de Velázquez "B.S.E.E." 1914 pág.241-254
- VRANICH, Stanko B. Juan de Arguijo. Obra poética Madrid 1971
- WEITZMANN, Kurt The Heracles Plaques of St. Peter's cathedra "Art Bulletin" 1973 pág. 1-37
- WETHEY, Harold E. Alonso Cano's drawings "Art Bulletin" 1952 pág. 217-234
- El Greco y su escuela Madrid 1967
  - The paintings of Titian. Complete edition London 1973
  - Sebastián de Herrera Barnuevo "Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas" 1958 pág. 13-41
  - El testamento de Alonso Cano "B.S.E.E." 1953 pág. 117-127
- WILDENSTEIN, Daniel Les oeuvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps "G.B.A." 1965 pág. 1-58
- WILSON, Edward M. El texto de la "Deposición a favor de los profesores de la pintura" de Don Pedro Calderón de la Barca "R.A.B.M." 1974 pág. 709-727
- WIND, Edgar "Hercules" and "Orpheus": Two Mock-heroic designs by Dürer "Journal of the Warburg" 1938 pág.206-218
- Los misterios paganos del Renacimiento Barcelona 1972

WITT, Robert C. Notes complémentaires sur la mythologie figurée et l'Histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance "Revue ARchéologique" 1919 pág. 173-178

WITTKOWER, Rudolf Chance, Time and Virtue "Journal of the Warburg" 1937-38 pág. 313-321

WUTTKE, Dieter Erasmus und die Büchse der Pandora "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1974 pág. 157-159

ZARCO DEL VALLE, M.R. Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España "Colección de Documentos inéditos para la historia de España" LV Madrid 1870

ZERNER, Henri Ecole de Fontainebleau. Gravures s.l. 1969

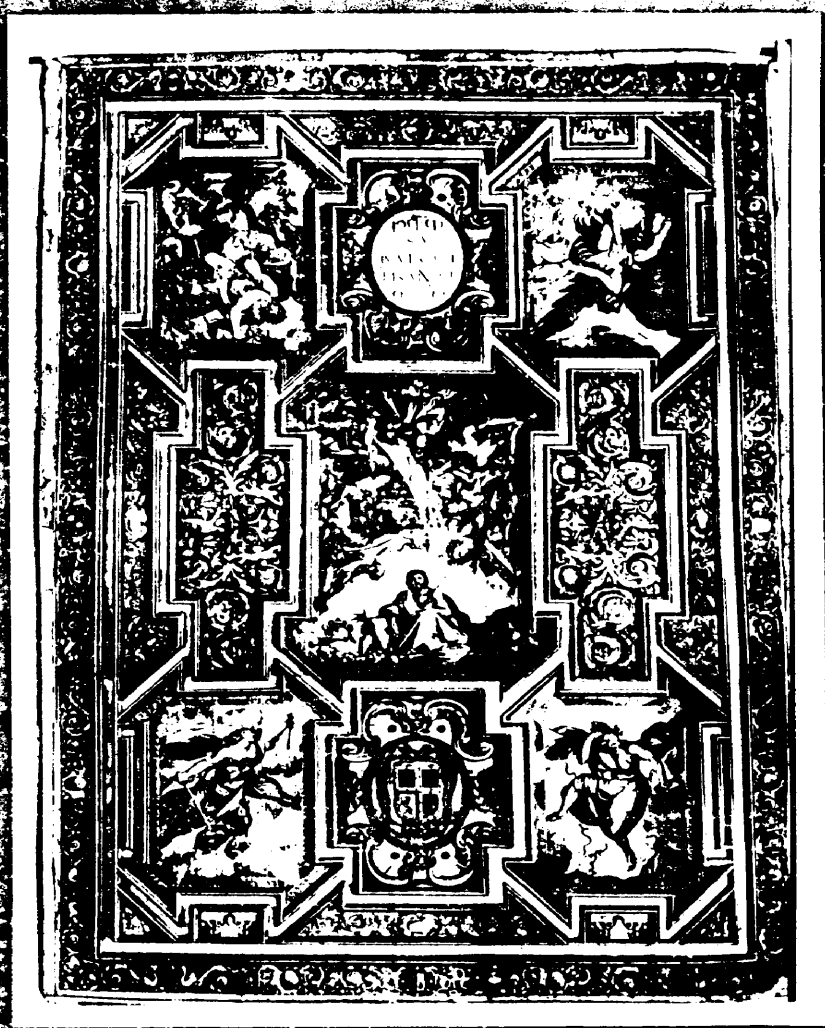
Siglas y abreviaturas empleadas para las publicaciones periódicas

A.A.V.	Archivo de Arte Valenciano
A.E.	Arte Español
A.E.A.	Archivo Español de Arte
Academia	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Anales Inst.Est.Mad.	Anales del Instituto de Estudios Madrileños
Anales Inst.Arte Amer. e Inv. Estéticas	Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
Arch.Hisp.	Archivo Hispalense
B.A.E.	Biblioteca de Autores Españoles
B.R.A.B.A.C.H.T.	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo
B.R.A.H.	Boletín de la Real Academia de la Historia
B.R.S.V.A.P.	Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País
B.S.C.E.	Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones
B.S.E.A.A.	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología
B.S.E.E.	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
Bol.Museo Prado	Boletín del Museo del Prado
Bol.R.A.B.A.C.H.T.	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo
Burlington	The Burlington Magazine
Cuad.Est.Gallegos	Cuadernos de Estudios Gallegos
G.B.A.	Gazette de Beaux Arts
Gazette	Gazette de Beaux Arts

Journal of the Warburg	Journal of the Warburg and Cour
	tauld Institutes
R.A.B.M.	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos
R.I.E.	Revista de Ideas Estéticas
Rev.Bca.Archivo y Museo	Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo
Rev.Est.Ext.	Revista de Estudios Extremeños
R.Filología Hispánica	Revista de Filología Hispánica
Rev. de España	Revista de España
Rev.Esp.de Arte	Revista Española de Arte

1265

1306



1304  
Nº 1

ASAMBLEA DE LOS DIOS AS-  
TREA, ERINNIS, FAETON; GANI-  
MEDES  
1601

Sevilla Delegación del Mto  
de Educación y Ciencia

Cat. Olimpo nº 1



1308



13.29  
No 3

ERINNIS

(Detalle del techo con la  
Asamblea de los dioses)

1601

Sevilla Delegación del Mto  
de Educación y Ciencia

Cat. Olimpo nº 1

13/0



1311

Nº 9

ASAMBLEA DE LOS DIOSES

Sevilla. Casa de Pilatos

Cat. Olimpo nº 2

Nº 10

ASAMBLEA DE LOS DIOSES  
(Detalle)

Sevilla. Casa de Pilatos

Cat. Olimpo nº 2

1312



HERCULES GALIUS

1313

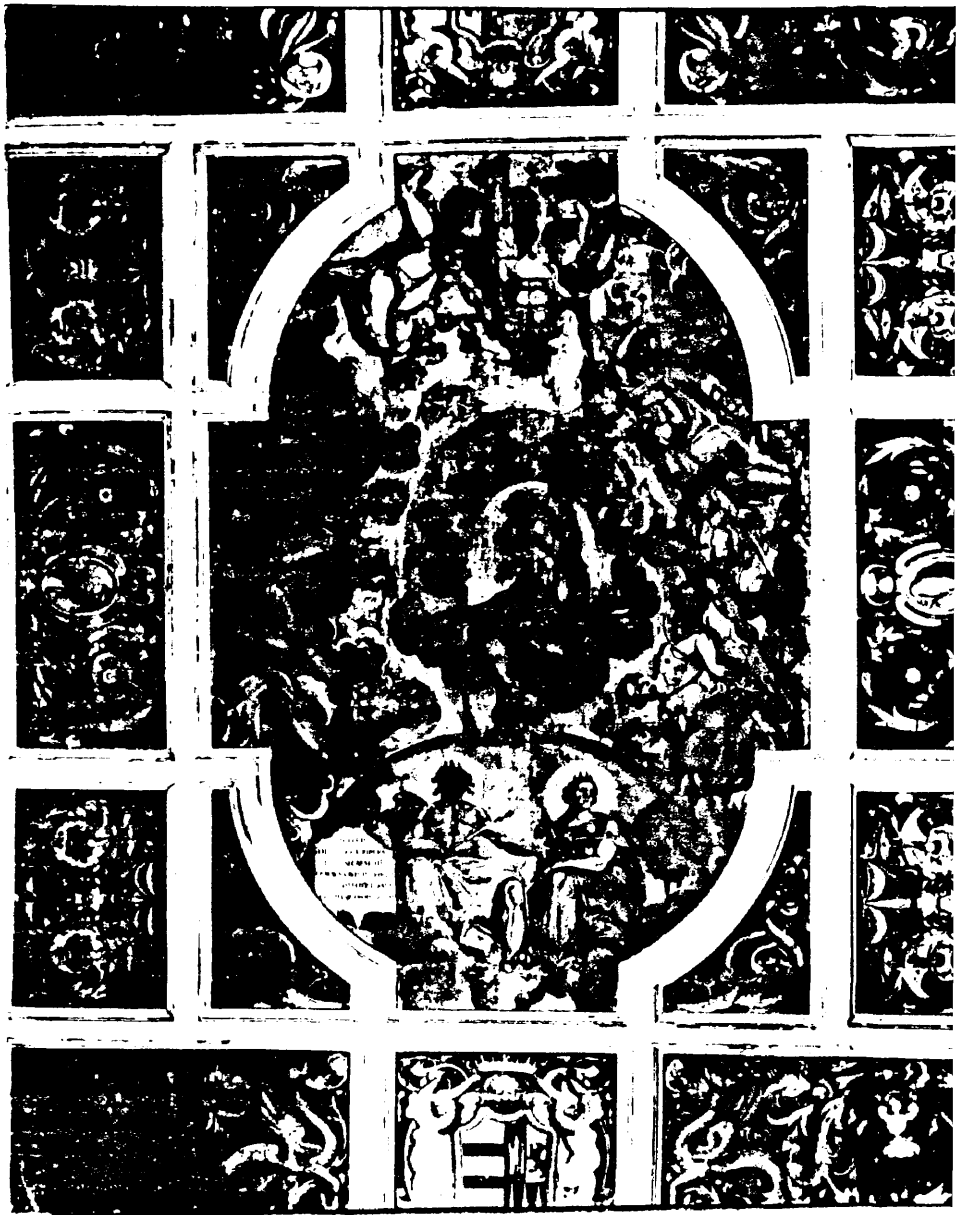
Nº 18

HERCULES GAMCO

Peregrino Tibaldi  
Siglo XVI

Pintura de la biblioteca  
del Monasterio  
El Escorial (Madrid)

1314





1315

Nº 19

APOTEOSIS DE HERCULES  
(Detalle)

Francisco Pacheco  
1604

Sevilla. Casa de Pilatos

Cat. Hércules nº 1



1316



1317

Nº 34

LA ENVIDIA

Pintura desmontada para su  
restauración

Francisco Pacheco  
1604

Cat. Hercules nº 1

1318



1319

Nº 39

APOTEOSIS DE HERCULES  
(Dibujo)

Francisco Pacheco  
1604

Madrid. Academia de San Fer-  
nando Bellas Artes

Cat. Hércules nº 2

1320



1321

Nº 42

CAIDA DE FAETON  
(Dibujo)

Francisco Pacheco. 1604

Madrid. Colección Gómez  
Moreno

1322





1325

Nº 43

LA ENVIDIA  
(Dibujo)

Francisco Pacheco  
1604

Madrid. Biblioteca Nacional



1324



1325  
Nº 44

HERCULES LUCHA CON EL LEON  
DE NEMEA

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado  
Cat. Hércules nº 3

1326



1727  
Nº 45

HERCULES LUCHA CON LA HIDRA  
DE LERNA

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 4

1328



1327  
Nº 46

HERCULES LUCHA CON EL JABA-  
LI ERIMANTO

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

CAt. Hércules nº 5

1330





1331

Nº 47

HERCULES LIMPIA LOS ESTABLOS  
DE AUGIAS

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 6



1332



1333

Nº 48

HERCULES LUCHA CON EL TORO  
DE CRETA

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 7

1334



1835

Nº 49

HERCULES CIERRA EL ESTRECHO  
DE GIBRALTAR

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 8

1336



1237

Nº 50

HERCULES LUCHA CON GERION

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 9

1258





1237

Nº 51

HERCULES Y ANTEO

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hercules nº 10



1340



1341  
Nº 52

HERCULES Y EL CAN CERBERO

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 11

1342



1343

Nº 53

HERCULES ABRASADO CON LA  
TUNICA DE NESO

Francisco Zurbarán  
1634

Madrid. Museo del Prado

Cat. Hércules nº 12

1344



Nº 54

TECHO CON LOS TRABAJOS DE  
HERCULES EN MEDALLONES  
(Detalle)

Claudio Coello y José Ximé-  
nez Donoso  
1673-1674

Madrid, Casa de la Panadería  
Cat. Hércules nº 19-24

1346





1347

Nº 82

HISTORIAS DE HERCULES RELACIONADAS CON LA ORDEN DEL

TOISON

(Detalle del techo del Casón)

Madrid. Casón del Buen Retiro

Cat. Hércules nº 38



1288



1349

Nº 89

HISTORIAS DE HERCULES Y LA  
ORDEN DEL TOISON  
(Detalle)

Madrid. Casón del Buen Re-  
tiro

Cat. Hércules nº 38

1350



1351

Nº 124 g

PERICULUM IN AURO

Emblema del libro Trabajos y Afanes de Hércules de Juan Francisco Fernández de Heredia. Madrid 1682 pág. 288

Nº 124 h

AD INFEROS SUPER VIA

Emblema del libro Trabajos y Afanes de Hércules de Juan F. Fernández de Heredia Madrid 1682 pág. 336

7352



1353  
Nº 125

HERCULES DESCANSANDO

José de Ribera

Rabat. Malta. Col. Cauchi





1255  
Nº 131

HERCULES LUCHA CON EL DRA-  
GON DEL JARDIN DE LAS HES-  
PERIDES

Escuela madrileña del siglo  
XVII

Madrid. Colección particu-  
lar  
Cat. Hércules nº 67



1356

135



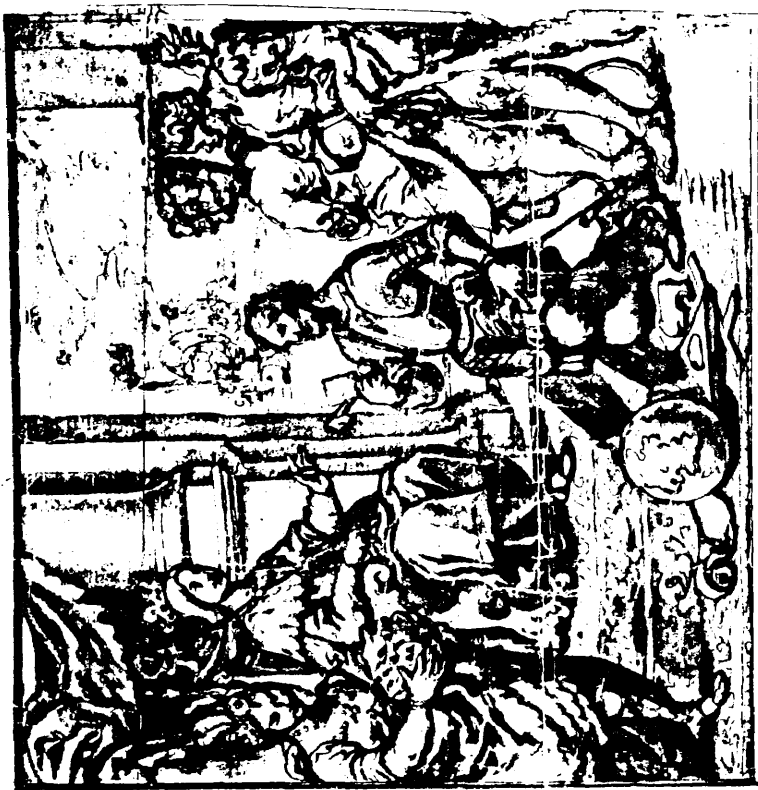
1357

Nº 133

APOTEOSIS DE HERCULES

Copia de un lienzo de Bor-  
kens hecha por Juan B. Mar-  
tínez del Mazo

Museo del Prado  
Cat. Hércules nº 73



1357

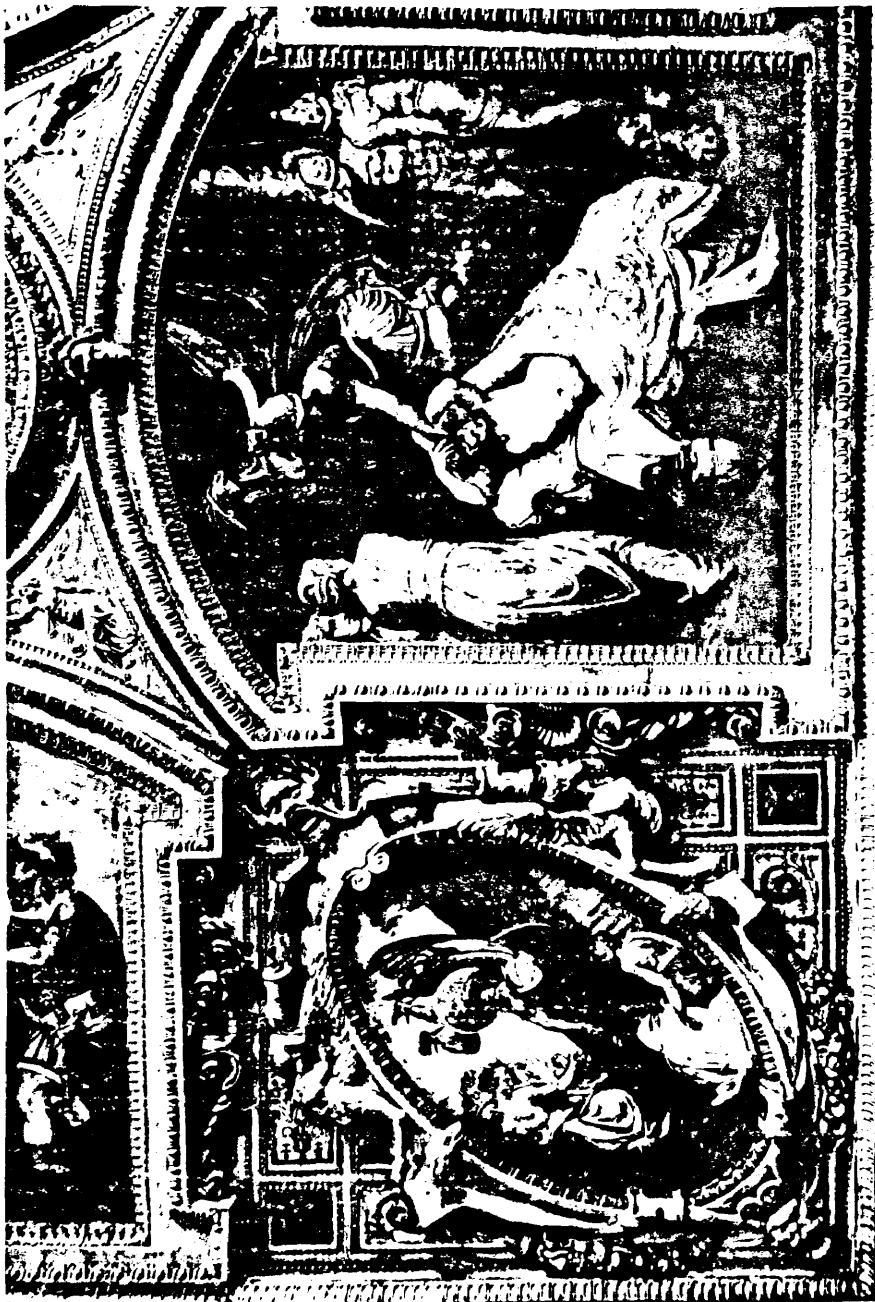
Nº 134

COLON RINDE HOMENAJE A LOS  
REYES CATOLICOS ANTE HERCU-  
LES Y BACO

Francisco Rizi. 1649

Madrid. Biblioteca Nacional  
Cat. Hércules nº 75

1360



1361

Nº 137

PERSEO ROBA EL OJO DE LAS  
GREAS  
PERSEO CORTA LA CABEZA DE  
MEDUSA

Gaspar Becerra

Pinturas del techo de la Sa-  
la de la Torre  
El Pardo (Madrid). Palacio



1363

Nº 154

ANDROMEDA

Atribuido a Lucas Jordán  
(Escalante (?))

Madrid. Museo del Prado

Cat. Perseo nº 5





1865

Nº 155  
ANDROMEDA

Madrid. Colección particular  
Cat. Perseo nº 6



1367

Nº 159

JUICIO DE PARIS

Juan de Juanes. Siglo XVI

Udine (Italia). Museo

1368



1369.

Nº 160

AQUILES EN EL PUERTO DE  
AULIS

Vicente Carducho, 1609

Dibujo preparatorio para las  
historias de Aquiles pinta-  
das en el Palacio del Pardo

Madrid. Colección Alcubierre  
Cat. Troya nº 2



1371

Nº 161

AQUILES ENTRE LAS HIJAS DE  
LICOMEDES

Vicente Carducho. 1609

Dibujo preparatorio para la  
historia de Aquiles pintada  
en el Palacio de El Pardo

Madrid. Biblioteca Nacional  
Cat. Troya nº 3



1372



1373

Nº 162

CAPITAN SENTADO EN EL TRONO  
RECIBE A UN SOLDADO

Vicente Carducho. 1609

Dibujo preparatorio para la  
Historia de Aquiles pintada  
en el Palacio de El Pardo(?)

Madrid. Biblioteca Nacional  
Cat. Troya nº 4

Nº 163

AQUILES SE DESPIDE DE DEIDAMIA

Vicente Carducho. 1609

Dibujo preparatorio para la  
Historia de Aquiles pintada  
en el Palacio de El Pardo

Madrid. Academia de San Fer-  
nando Cat. nº 5



1275  
Nº 165

JUICIO DE PARIS

Juan de la Corte

Churriana-Torremolinos (Má-  
laga) El Retiro

Cat. Troya nº 7



1377

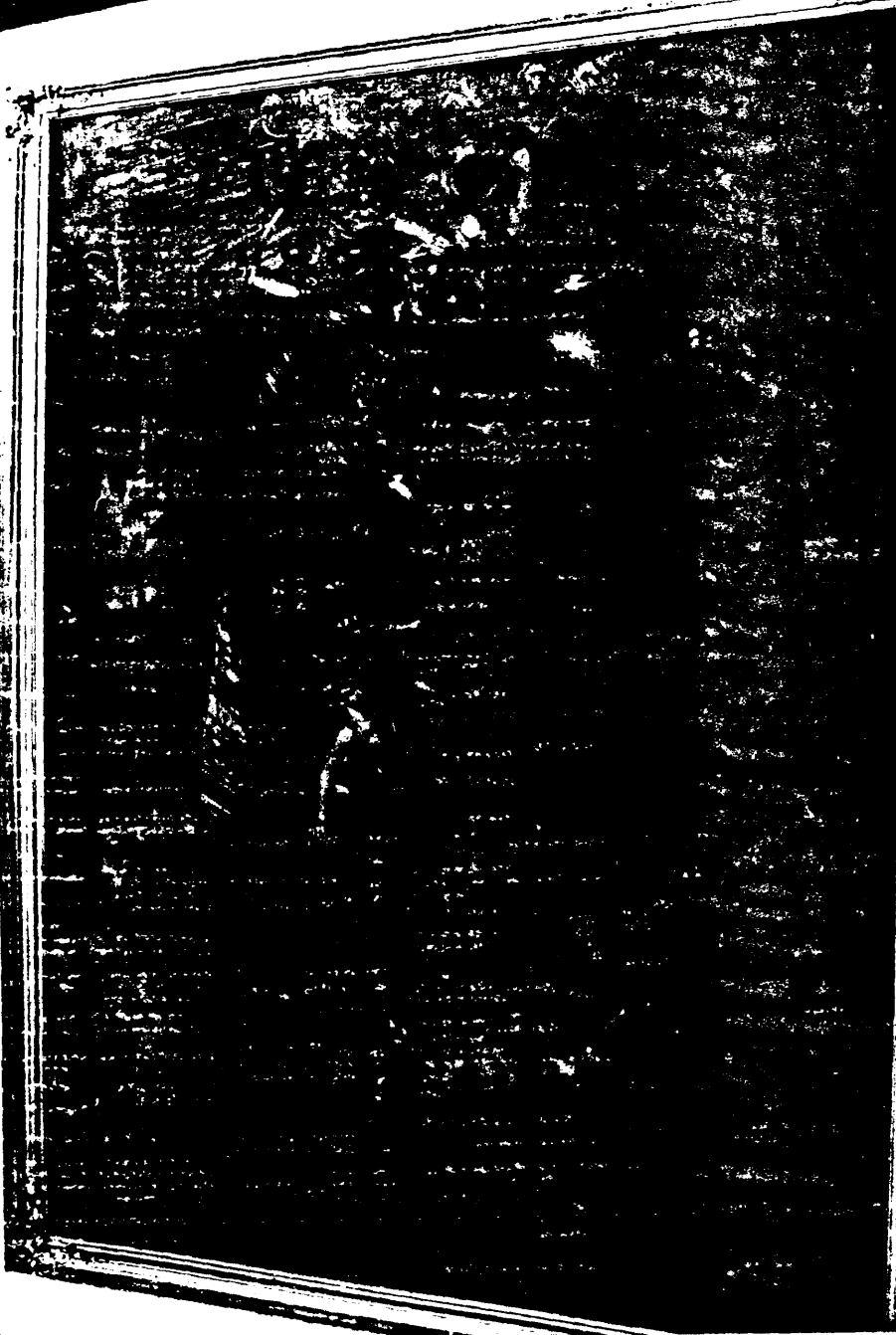
Nº 167

AQUILES Y LAS HIJAS DE  
LICOMEDES

Juan de la Corte

Churriana-Torremolinos  
(Málaga). El Retiro

Cat. Troya nº 9





1379

Nº 168  
COMBATE DE LAS AMAZONAS  
Juan de la Corte  
Churriana-Torremolinos  
(Málaga). El Retiro  
Cat. Troya nº 10





1321

Nº 169

ESCENA DE LUCHA

Juan de la Corte

Churriana- Torremolinos  
(Málaga). El Retiro

Cat. Troya nº 11

1382



1383

Nº 175

INCENDIO DE TROYA

Juan de la Corte

Madrid. Museo del Prado  
nº 4728

Depositado en el Gobierno Ci-  
vil de Madrid

Cat. Troya nº 28

1387



1385

Nº 177

RAPTO DE ELENA

Juan de la Corte

Madrid. Colección particular

Cat. Troya nº 32

1386





1387

Nº 180

ENEAS AYUDA A DESCABALGAR  
A DIDO

Benito M. Agüero

Madrid. Museo del Prado nº  
895

Cat. Troya nº 37



1388



1289

Nº 181

ENEAS DE DESPIDE DE DIDO

Benito M. Agüero

Madrid. Museo del Prado nº  
896

Cat. Troya nº 38

1390



1391  
Nº 182

AQUILES ENTRE LAS HIJAS DE LICOMEDES

José de Ribera. Hacia 1634

Haarlem. Museo Teylers

Cat. Troya nº 44

1392



1393

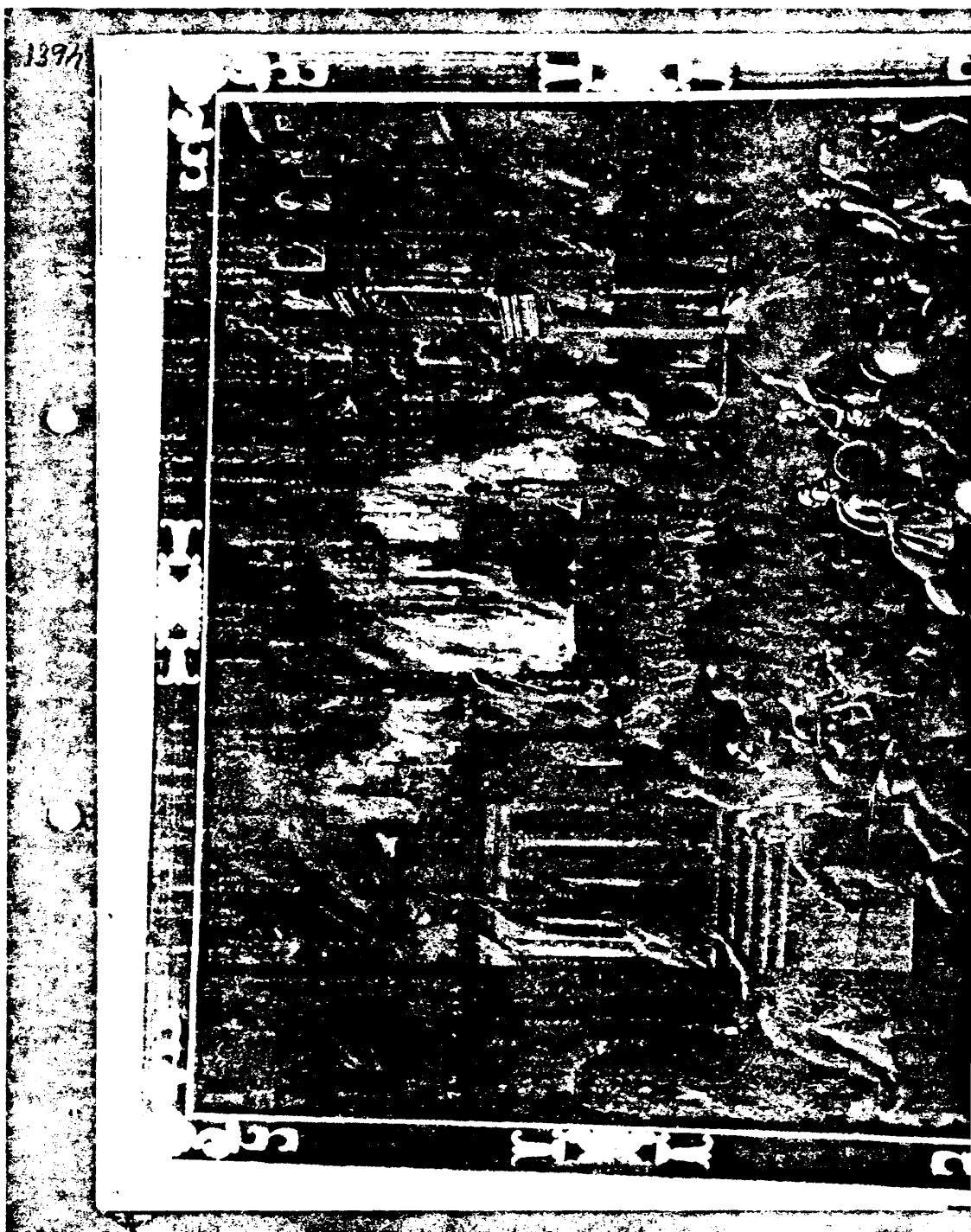
Nº 186

LAOCONTE

El Greco 1610-14

Washington. National Gallery

Cat. Troya nº 51



1395

Nº 188

INCENDIO DE TROYA

Discípulo de Juan de la Cor  
te

Valencia. Colección parti-  
cular

Cat. Troya nº 58



1374



1397

Nº 190  
INCENDIO DE TROYA  
Francisco Collantes  
Madrid. Museo del Prado nº  
3086  
Cat. Troya nº 60

7398



1399

Nº 192

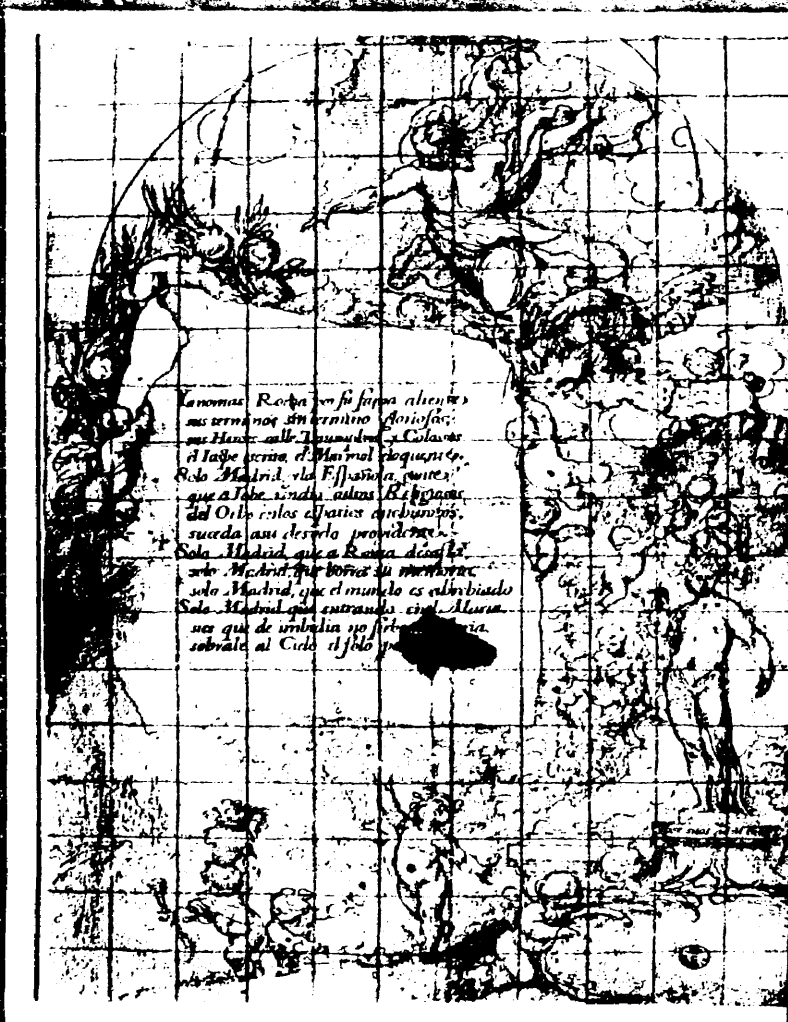
ENEAS AYUDA A DESCABALGAR A  
DIDO

Copia de un lienzo de Rubens  
hecha por Juan B. Martínez  
del Mazo

Museo del Prado nº 1744 Ma-  
drid  
Cat. Troya nº 65

1A00

20



4401  
Nº 203

JUPITER EXTIENDE SU MANO  
SOBRE MADRID

Claudio Coello

Florenzia. Uffizi

Cat. Júpiter nº 5

139023





1403

Nº 204

JUPITER

Madrid. Antigua colección  
Aznar

Cat. Júpiter nº 9



1404



1405

Nº 207

JUPITER Y ANTIOPE (?)

Benito M. Agüero

Madrid. Museo del Prado nº893

Cat. Júpiter nº 17

1406



1407  
Nº 211

LEDA Y EL CISNE

Copia de un lienzo de Corre-  
ggio hecha por Eugenio Cajés  
1604

Madrid. Museo del Prado nº120

Cat. Júpiter nº 27



1607  
No 212

JUNO COMO ALEGORIA DEL  
AIRE

Antonio Palomino

Madrid. Museo del Prado no  
3187

Cat. Júpiter no 6

1410

219



1411  
Nº 219

NEPTUNO COMO ALEGORIA DEL  
AGUA

Jerónimo A. de Ezquerro

Madrid. Museo del Prado Nº  
704

Cat. Neptuno nº2



1412



1713

Nº 237

MARTE

Diego Velázquez 1640-42

Madrid. Museo del Prado nº  
1208

Cat. Marte nº 1



7610

Nº 238

HOJA CON VARIOS ESTUDIOS DE  
MITOLOGIA ENTRE ELLOS EL DIOS  
MARTE

Antonio García de Reinosol647  
Londres. Instituto Courtauld  
Coleccion Witt  
Cat. Marte nº 5

1416



1412  
Nº 241

LA FRAGUA DE VULCANO

Diego Velázquez. 1630

Madrid. Museo del Prado Nº  
1171

Cat. Vulcano nº 2



1419  
No 243

VENUS EN LA FRAGUA DE VUL-  
CANO

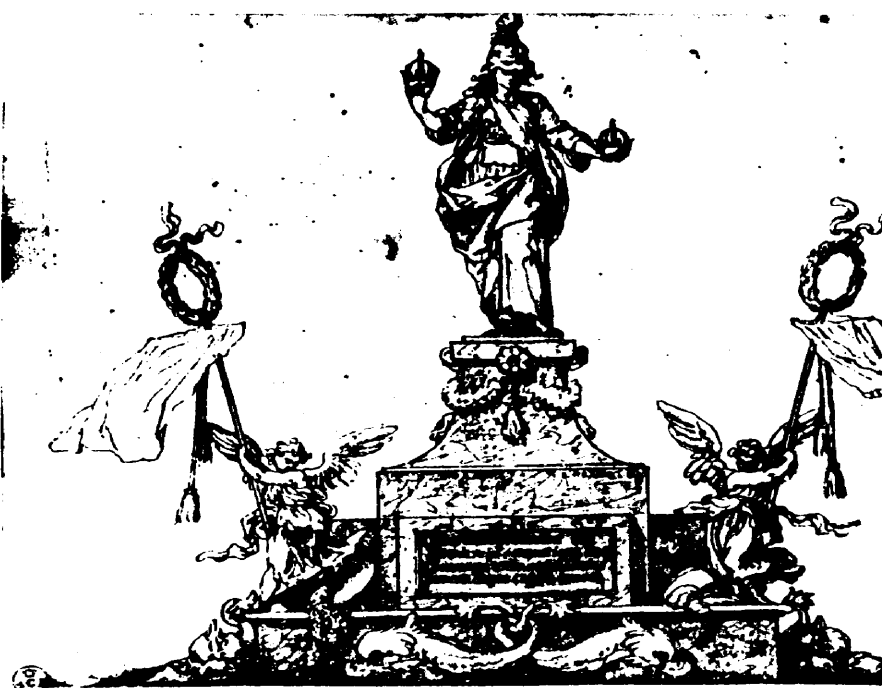
Antonio Palomino

Museo del Prado nº3186 Ma-  
drid

Cat. Vulcano nº 5



1428



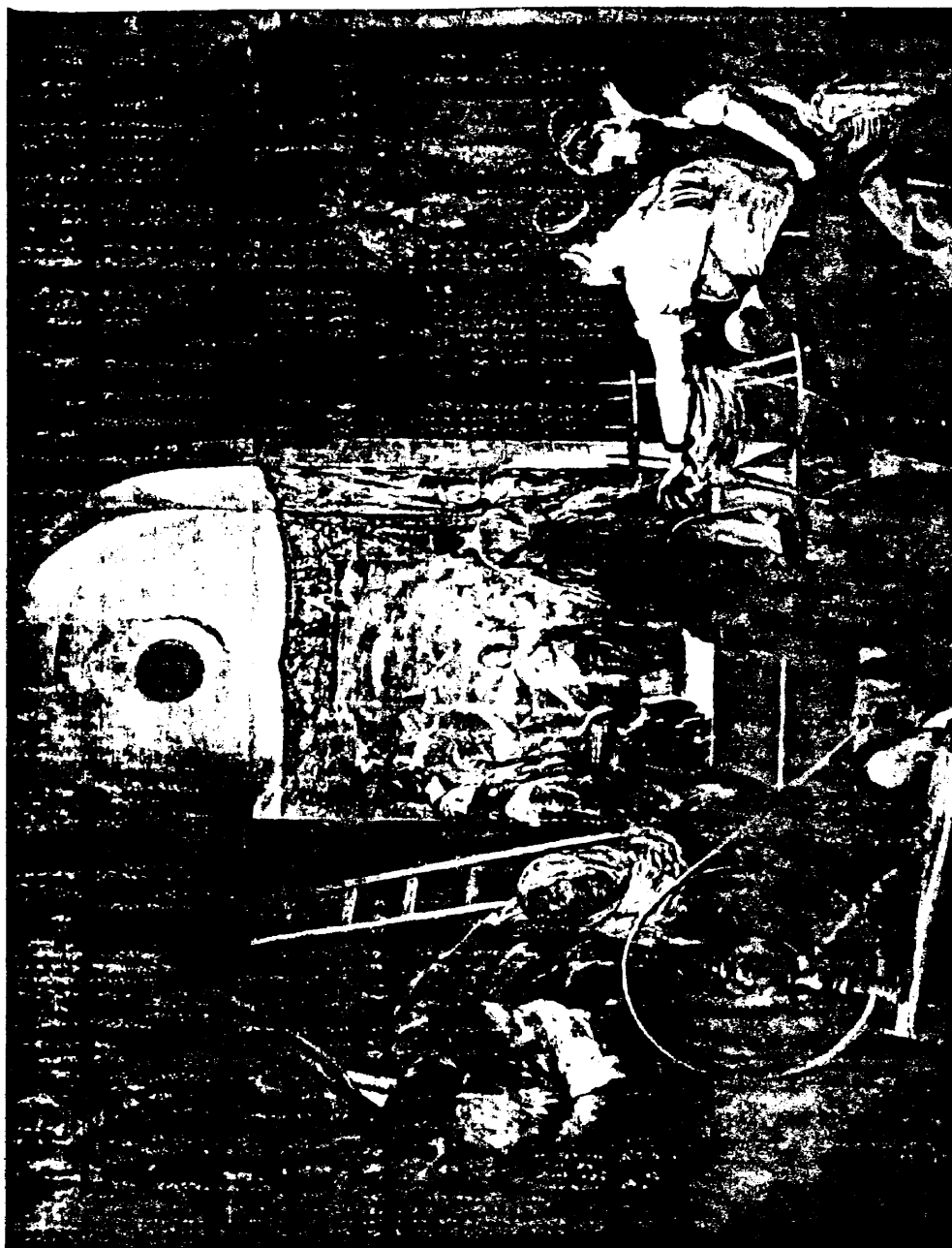
1421  
Nº 248

ALEGORIA CON MINERVA

Sebastián de Herrera y Bar-  
nuevo. 1650-1670

Florenzia Uffizi

Cat. Minerva nº 5



1423

Nº 249

LA FABULA DE ARACNE (LAS HI-  
LANDERAS)

Diego Velázquez

Madrid. Museo del Prado nº  
1173

Cat. Minerva nº 8

1A24



1425  
Nº 255

MERCURIO Y ARGOS

Diego Velázquez. Hacia 1659

Madrid Museo del Prado nº  
1175

Cat. Mercurio nº 21

1426





7127

Nº 257

PAISAJE CON MERCURIO Y ARGOS

Benito M. Agüero

Madrid. Museo del Prado nº899.

Cat. Mercurio nº 4



1428

68



1429  
Nº 258

MERCURIO Y HERSE

Atribuido a Juan. Martínez  
del Mazo

Madrid Museo del Prado Nº  
1217

Cat. Mercurio nº 6



1431

Nº 259

MERCURIO, HIMENEO Y LA FA-  
MA CON EL LEMA "VIREB AD-  
QUIRIT EUNDO"

Francisco Rizi 1649

Nueva York. Metropolitan  
Museum

Cat. nº 8

1432

385



1483

Nº 265

APOLO RODEADO DE AMORCILLOS

Alonso Cano

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Apolo nº 2

143A

288





1435  
NO 266

PAISAJE CON LATONA, APOLO Y  
DIANA

Benito M. Agüero

Museo del Prado nº 897 Madrid

Cat. Apolo nº 6



1436



1437

no 267

APOLO Y MARSIAS  
José de Ribera. 1637

Bruselas. Musées Royaux des  
Beaux Arts

Cat. Apolo no 9

1432

1818



1439  
NO 268

APOLO Y MARSIAS  
José de Ribera. 1637

Nápoles. Museo Nacional de  
San Martino

Cat. Apolo nº 10

Cat.



1844  
NO 269

APOLLO Y MARSIAS

José de Ribera

Roma. Gabinetto Nazionale  
delle Stampe

Cat. nº 14 Apolo

1442





1543  
No 270

APOLO Y MARSIAS

Escuela de Ribera

Sarasota (U.S.A.) Museum of  
Art

Cat. Apolo no 15



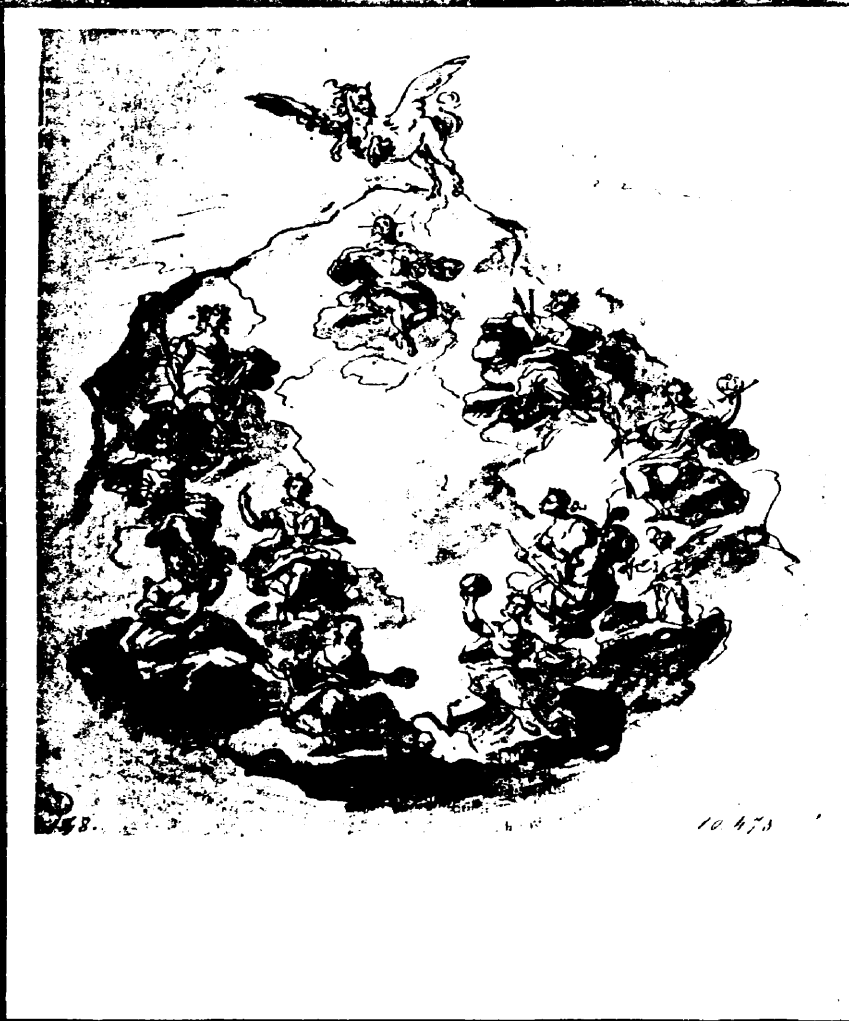


1445  
NO 273

APOLO Y PAN

Copia del lienzo de Jordaens  
hecho por Juan B. Martínez  
del Mazo

Madrid. Museo del Prado nº  
1712 Cat. Apolo nº 23



1847  
Nº 274

APOLO Y LAS NUEVE MUSAS

Florenzia Uffizi

Cat. Apolo nº 37

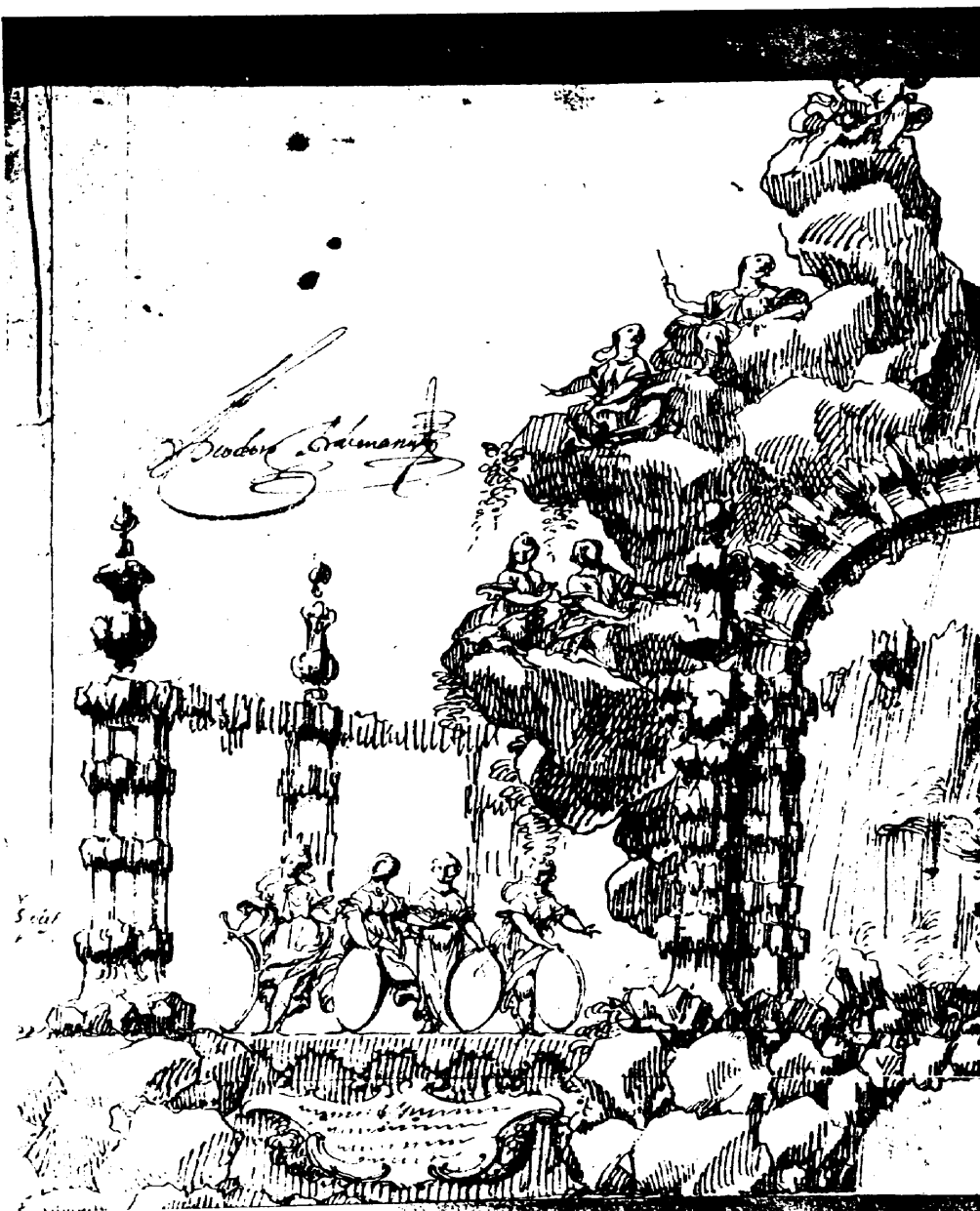


1447  
Nº 275

PARNASO CON ALEGORIAS DE  
LA POESIA, EL INGENIO Y EL  
ARTE

Finales del siglo XVII

Madrid. Biblioteca Nacional  
depositado en el Museo Mu-  
nicipal de Madrid  
Cat. Apolo nº 38





1451  
Nº 276

APOLO CON MUSAS O NINFAS

Teodoro Ardemans

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat, Apolo nº 39



Dulciloquos Calamos EVTERPE Flatib<sup>9</sup> Vbrg



D.M. Inven.

S. Moran. Delin.

Toda passion Amorosa,  
Aunque es passion Entretiene,  
Mas no dura, Sino Tiene  
Mucho de Gaita Golosa:

Su exercicio es mi Argui  
ISenzilla de buen Aire  
Canto de Amor con dos  
Vnidos Gusto i Tormen

D.M.C.

Marcos de Orozco. Exc.

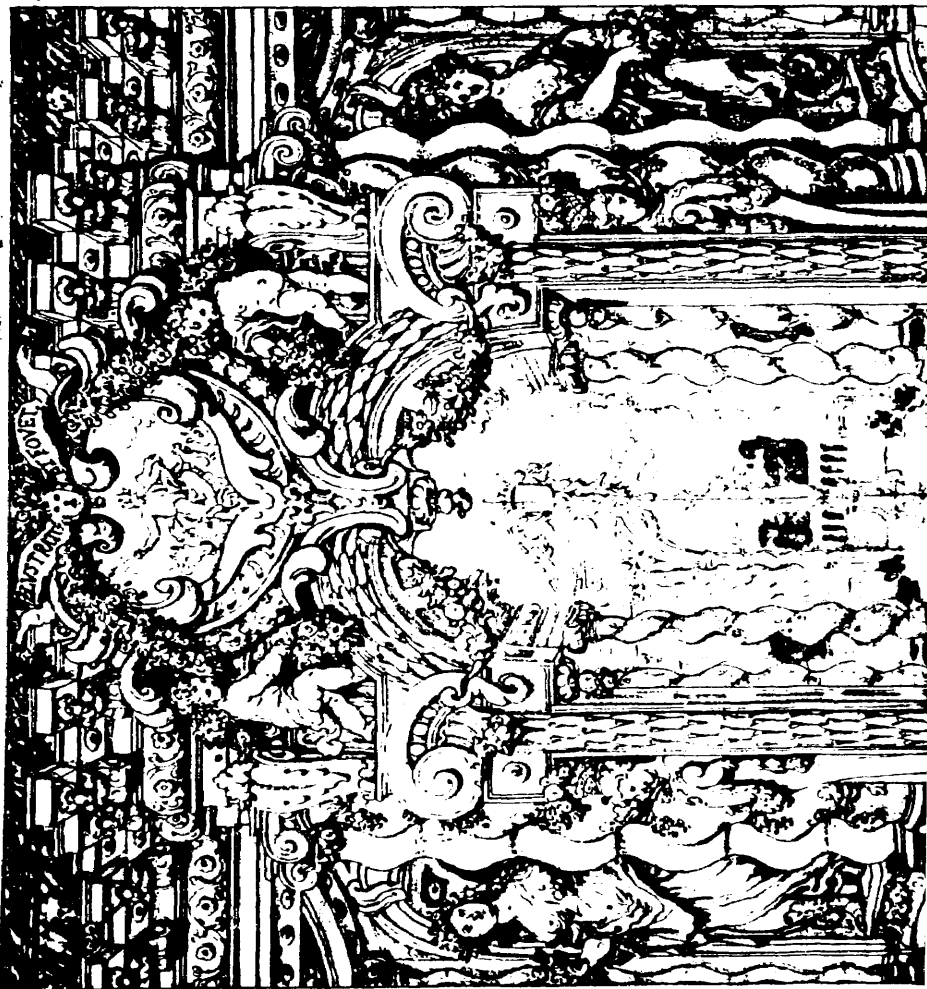
1453

Nº 284

EUTERPE

Grabado hecho por Marcos de Orozco según dibujo de Santiago Morán para la obra de Quevedo Las tres últimas Musas castellanas, impreso en Madrid en 1670

1155



7655  
Nº 288

DECORACION PARA FIESTAS PU-  
BLICAS CON APOLO COMO SOL

Francisco Rizi

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Apolo nº 44

145



1458  
No 296

PAISAJE CON DIANA Y LAS  
NINFAS (?)

Benito M. Agüero

Museo del Prado no 898  
Madrid



1459  
Nº 304

VENUS EN SU CARRO

Vicente Salvador Gómez

Madrid. Museo del Prado F.D.  
1673

Cat. Venus nº 11



1460



Nº 311

VENUS DEL ESPEJO

Diego Velázquez Hacia 1648

Londres. National Gallery  
nº 2057

Cat. Venus nº 14



1465  
No 312

VENUS Y CUPIDO

Sebastián de Herrera Bar-  
nuevo. Hacia 1660-70

Londres. Instituto Courtauld

Cat. Venus no 17

1656



H. C. 1654

1465  
Nº 313

VENUS Y CUPIDO

Antonio del Castillo. 1664

Londres. Instituto Courtauld

Cat. Venus nº 18



1467

Nº 314

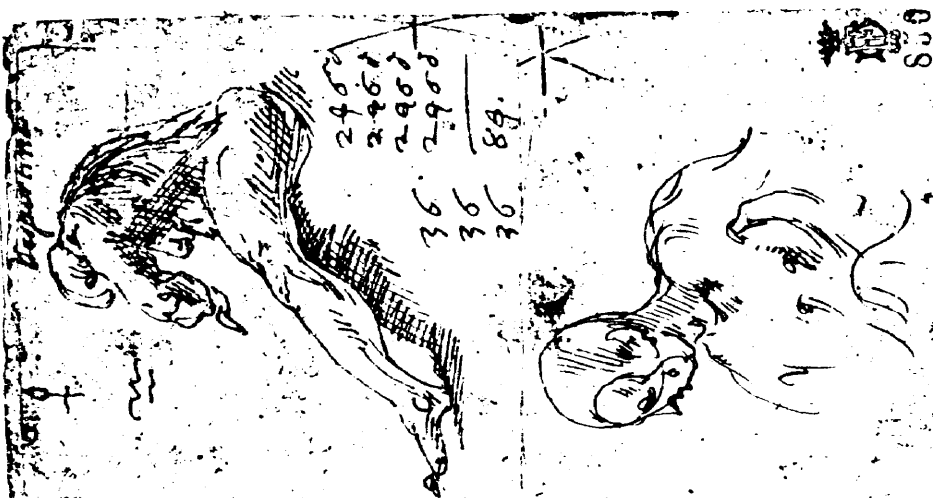
VENUS Y CUPIDO

Vicente Salvador Gómez

Madrid. Museo del Prado F.D.  
351

Cat. Venus nº 19





1469  
Nº 315

VENUS Y CUPIDO CON OTROS  
ESTUDIOS

Vicente Salvador Gómez

Madrid. Museo del Prado  
F.D. 850

Cat. Venus nº 10



144  
No 316

VENUS Y CUPIDO CON TRES  
AMORCILLOS

José García Hidalgo

Grabado para la edición de  
los Principios para estudiar  
el nobilísimo y real Arte  
de la Pintura (1693)



1473

Nº 318

VENUS Y ADONIS

Atribuido a José Moreno

Florencia. Uffizi

Cat. Venus nº 29





1475  
Nº 319

VENUS Y ADONIS MUERTO

José de Ribera. 1637

Roma. Galeria Nacional Corsini nº 248

Cat. Venus nº 30





147  
Nº 321

VENUS Y ADONIS MUERTO

Círculo de Ribera

Cleveland (U.S.A.)

Museo de Arte

Cat. Venus nº 36

1518



1279  
Nº 322

VENUS Y ADONIS MUERTO

Atribuido a Juan B. Martínez  
del Mazo (Agüero ?)

Madrid Museo del Prado nº  
899a

Cat. Venus nº 37

1480



1481

Nº 323

VENUS Y ADONIS MUERTO

Escuela madrileña

Madrid. Colección particular

Cat. Venus nº 38

1488





1488  
Nº 324

VENUS Y ADONIS MUERTO

Pedro Cotto Hacia 1692

En 1935 en la colección de  
la Condesa de Arcentales

Cat. Venus nº 39





1485

Nº 325

VENUS Y ADONIS MUERTO

Eugenio Cajés

Madrid. Museo del Prado F.A.  
29

Cad. 7.



1487

Nº 326

VENUS Y ADONIS MUERTO

Londres. Museo Británico

Cat. Venus nº 42



1489  
Nº 327

VENUS Y ADONIS MUERTO

Escuela madrileña

Madrid. Museo del Prado  
F.D. 1828

Cat. venus nº 4





1497  
Nº 328

VENUS Y ADONIS MUERTO

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Venus nº 44



1492



1498

Nº 329

VENUS Y ADONIS MUERTO

Antonio Palomino

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Venus nº 45

1896



1495  
No 331

BACO NIÑO (LAMONSTRUA)

Juan Carreño de Miranda. Ha-  
cia 1680

Madrid. Museo del Prado no  
2800

Cat. Baco no 1

1496



1697  
Nº 333

EDUCACION DE BACO

José Antolínez

Madrid. Colección duquesa  
viuda de Andría

Cat. Baco nº 5

1398





1499  
Nº 334

EDUCACION DE BACO EN EL AMOR

José Antolínez. 1667

Colección López- Robert

Cat. Baco nº 6



7560



1501  
No 338

TRIUNFO DE BACO (LOS BORRA-  
CHOS)

Diego Velázquez. Anterios a  
1629

Madrid. Museo del Prado no  
1170  
Cat. Baco no 15



1503

Nº 340

FABULA DE BACO

Copia del lienzo de José de  
Ribera desaparecido en el  
incendio del alcázar de Ma  
drid

Francia. Colección particu-  
lar



1505

Nº 341

MEDIA FIGURA DE MUJER

José de Ribera

Fragmento del Triunfo de Baco  
antes reseñado

Madrid. Museo del Prado nº  
1122

Cat. Baco nº 16 A



1507  
Nº 342

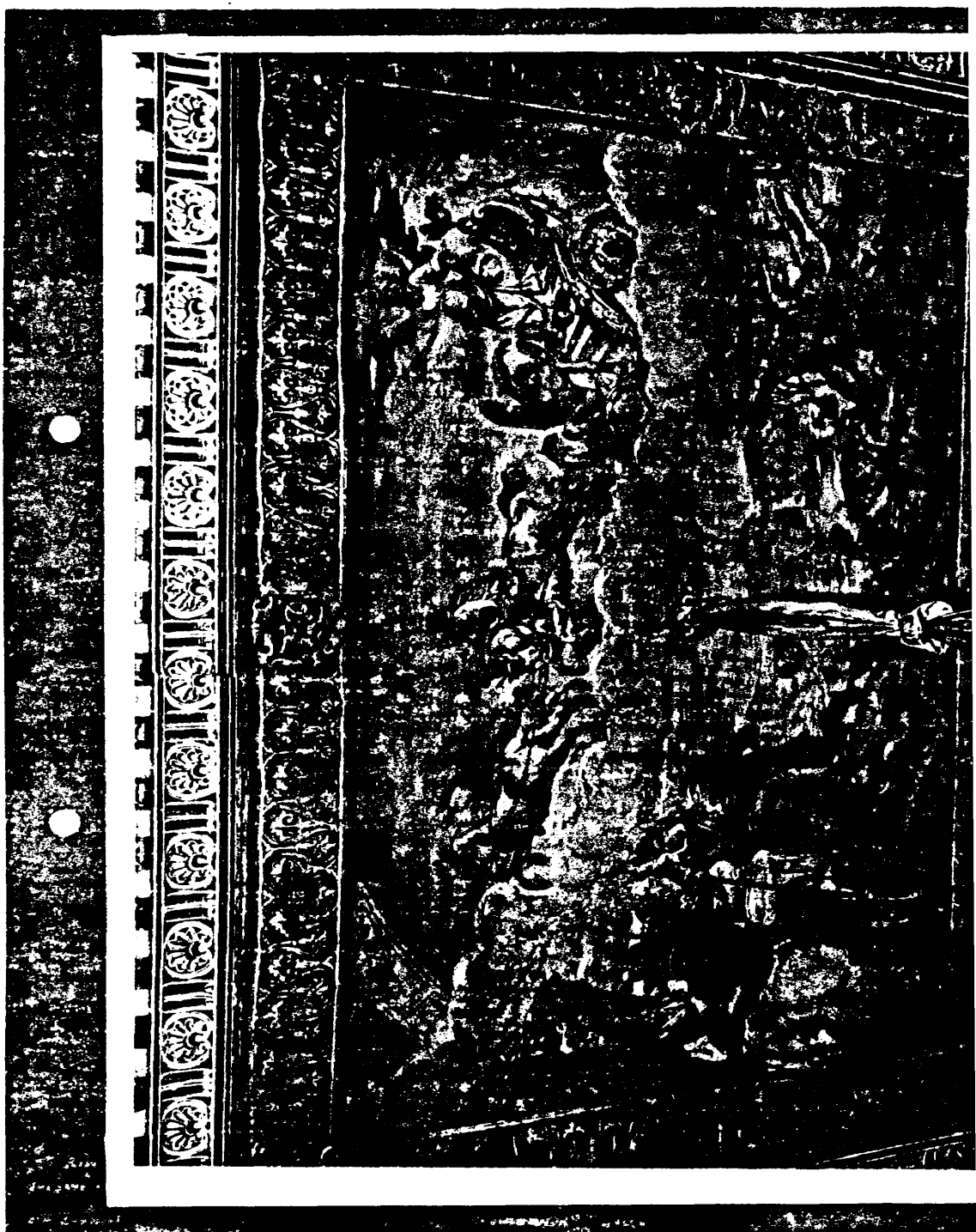
CABEZA DE BACO

José de Ribera

Fragmento del Triunfo de Baco  
antes reseñado

Madrid. Museo del Prado nº  
1123  
Cat. Baco nº 16 B





1507  
No 345

CACERIA CON LA DIOSA AURORA

Vicente Carducho

El Pardo (Madrid) Palacio

Pintura en el techo del Antedormitorio de Invitados

Cat. Dioses menores nº 9

346



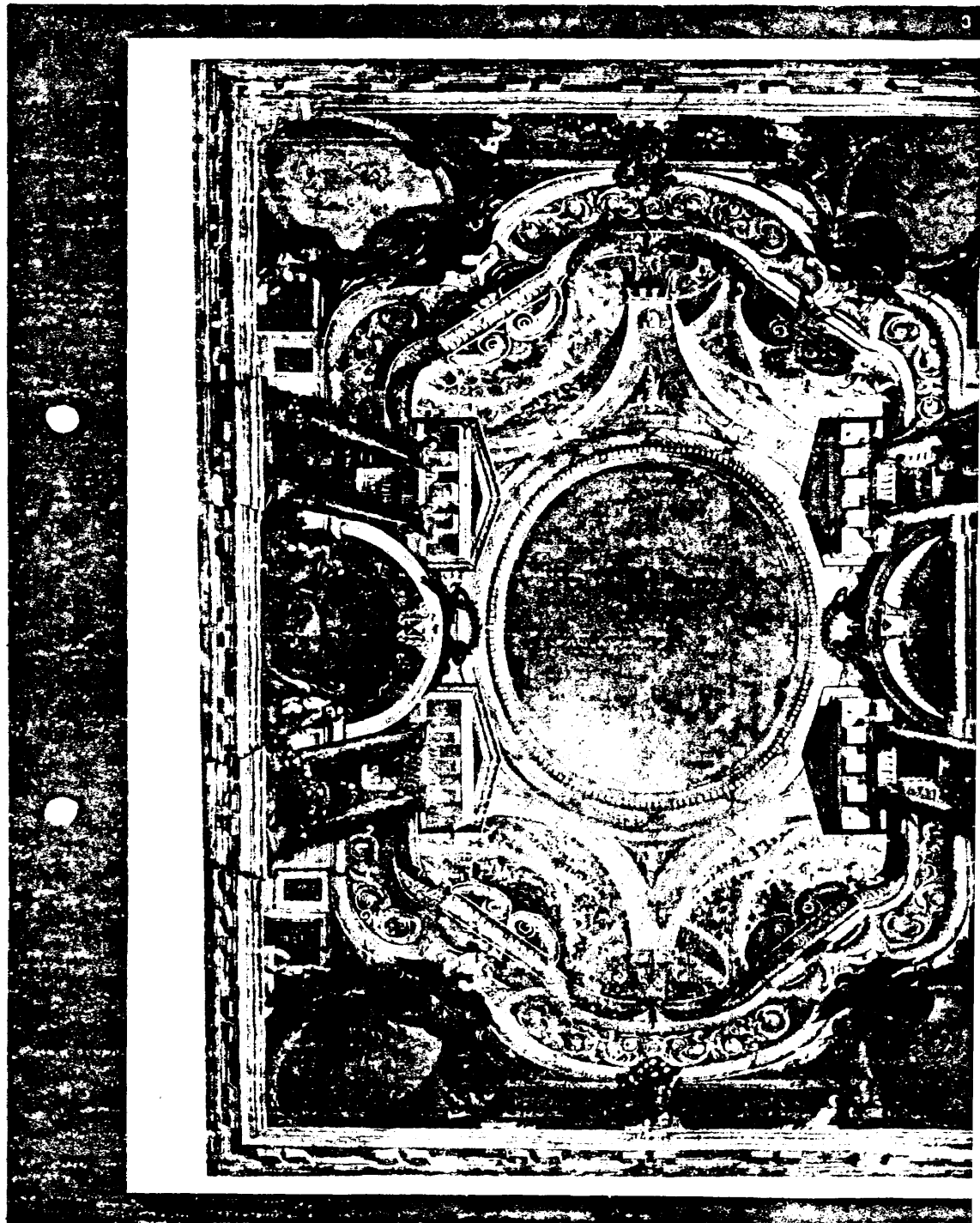
1571  
Nº 346

AURORA CON CUPIDILLOS ARRO-  
JANDO FLORES

Círculo de Claudio Coello

Madrid Museo del Prado F.D.  
1352

Cat. Dioses menores nº 11



15/3  
Nº 347

MODELO PARA EL TECHO DE CE-  
FALO Y AURORA

Agustín Mitelli y Angel M.  
Colonna

Madrid. Museo del Prado nº  
2907

Cat. Dioses menores nº 18

1514





1515  
Nº 348

CEFALO PIDE AYUDA A EACO CON-  
TRA LOS ATENIENSES

Detalle del modelo para el te-  
cho de Céfalo y Aurora de Ag.  
Mitelli y Angel M. Colonna,  
antes reseñado

Cat. Dioses menores nº 18





1511  
No 349

CEFALO VISTO POR LA AURORA  
EN EL BOSQUE

Detalle del modelo para el  
techo de Céfalo y Aurora de  
A. Mitelli y Angel M. Colonna  
antes reseñado

Cat. Dioses menores no 18



1517

Nº 350

PROCRIS DA A CEFALO EL PERRO Y  
LA JABALINA DE DIANA

Detalle del modelo paze el  
techo de Céfaló y Aurora de  
A. Mitelli y Angel M. Colón-  
na, antes reseñado

Cat. Dioses menores nº 18



1521

Nº351

CEFALO VE A PROCRIS MUERTA

Detalle del modelo para el  
techo de Céfalo y Aurora  
de A. Mitelli y Angel M. Co-  
lonna, antes reseñado

Cat. Dioses menores nº 18





1523  
Nº 354

PSIQUE CONTEMPLA A CUPIDO  
DORMIDO

Isidoro Arredondo (?)

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Dioses menores nº 41





1725

Nº 365

CUPIDOS JUGANDO Y DISPARANDO  
FLECHAS

Escuela madrileña círculo de  
Carreño

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Dioses menores nº 54



1527  
Nº 366

OFRENDA A FLORA

Juan Van der Hamen y León  
1627  
Madrid. Museo del Prado nº  
2877

Cat. Dioses menores nº 64



1529

Nº 367

FLORA

Claudio Coello

Madrid. Museo del Prado F.D.  
405

Cat. Dioses menores nº 65





153L  
No 368

GALATEA (?)

Juan Antonio Escalante  
Florenzia. Uffizi

Cat. Dioses menores no 70





1532  
Nº 369

HIMENEO SOBRE UN PEDESTAL

Francisco Rizi

Madrid. Biblioteca Nacional

Cat. Dioses menores nº 73



1535

Nº 370

OFRENDA A POMONA (?)

Juan Vander Hamen y León

Madrid. Banco de España

Cat. Dioses menores nº 103



1532  
No 371

TETIS

Madrid. Museo del Prado no  
3197

Cat. Dioses menores no 116



175



1538  
No 374

ATALANTA VE EL CASTIGO DE  
SUS RIVALES EN LA CARRERA

Romulo Cincinato y ayudantes  
Siglo XVI

Guadalajara. Palacio del In-  
fantado

No 375

ATALANTA OBSERVADA POR HIPO-  
MENES DURANTE LA CARRERA

Romulo Cincinato y ayudantes  
Siglo XVI

Guadalajara. Palacio del In-  
fantado





Nº 378

ATALANTA Y MELEAGRO

Londres. Museo Británico  
nº 4757

Cat. Personajes Mortales  
nº 36



1543  
Nº 380

CASTOR Y POLUX ENTRE AVES (?)

Escuela madrileña

Madrid. Museo del Prado

F.A. 723

Cat. Personajes Mortales 43



1545  
nº 381

CEFALO Y PROCRIS  
Pedro Orrente

Valencia. Colección particular

Cat. Personajes Mortales nº 47





1567  
No 386

LAS HELIADAS LLORANDO SOBRE  
EL CUERPO DE SU HERMANO  
J. Aquiles y Alejandro Mayner  
Siglo XVI

Granada. Alhambra  
Tocador de la Reina

no 387

LAS HELIADAS CONVERTIDAS EN  
ALAMOS Y EL PRINCIPE CIGNO  
EN CISNE

J. Aquiles y Alejandro May-  
ner

Granada. Alhambra. Tocador de  
la Reina





154  
nº 392

PANDORA Y VULCANO  
Juan de Carreño

Madrid. Academia de S.Fernando

Cat. Personajes Mortales nº 99



1551  
No 393

PIRAMO Y TISBE  
Matías Ximeno

Madrid. Academia de S.Fernan-  
do.

Cat. Personajes Mortales no  
102



1553

Nº 394

PIRAMO Y TISBE

Pedro Cotto. 1694

Madrid. Colección particular

Cat. Personajes Mortales  
nº 103





1555  
nº 396

SISIFO

Copia de José de Ribera

Madrid. Museo del Prado

Cat. Personajes Mortales nº  
119





1557  
nº 397

TANTALO

Copia de José de Ribera

Madrid. Museo del Prado

Cat. Personajes Mortales nº  
122



1559  
nº 398

TICIO

José de Ribera. 1632

Madrid. Museo del Prado nº  
1113

Cat. Personajes Mortales  
nº 125

1560



1561

Nº 400

TICIO

José de Ribera

Roma. Gabinetto Nazionale  
delle Stampe

Cat. Personajes Mortales  
nº 128





1562  
nº 401

TICIO

José de Ribera

Londres. Museo Británico

Cat. Personajes Mortales nº  
129





INDICE DE LAMINAS

- 1 - Asamblea de los dioses. Astrea. Erináis. Faetón.  
Ganímedes  
1601  
Sevilla. Delegación del Ministerio de Educación y Ciencia
- 3 - Erinnis (Detalle del techo con la Asamblea de los dioses)  
Sevilla. Delegación del Mtº Educación y Ciencia.
- 9 - Asamblea de los dioses  
Sevilla. Casa de Pilatos
- 10 - Asamblea de los dioses (Detalle)  
Sevilla. Casa de Pilatos
- 18 - Hércules Gálico  
Peregrino Tibladi. Siglo XVI  
Pintura de la biblioteca del Monasterio  
El Escorial (Madrid). Monasterio
- 19 - Apoteosis de Hércules (Detalle)  
Francisco Pacheco. 1604  
Sevilla. Casa de Pilatos
- 34 • La Envidia (Detalle)  
Pintura desmontada para su restauración
- 39 - Apoteosis de Hércules (Dibujo)  
Francisco Pacheco. 1604  
Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando
- 42 - Caída de Faetón (Dibujo)  
Francisco Pacheco. 1604  
Madrid. Colección Gómez Moreno
- 43 - La Envidia (Dibujo)  
Francisco Pacheco. 1606  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 44 - Hércules lucha con el león de Nemea  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 45 - Hércules lucha con la hidra de Lerna  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 46 - Hércules lucha con el jabalí de Erimanto  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado

1566

- 2-

- 47 - Hércules limpia los establos de Augias  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 48 - Hércules lucha con el toro de Creta  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 49 - Hércules cierra el estrecho de Gibraltar  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 50 - Hércules lucha con Gerión  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 51 - Hércules y Anteo  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 52 - Hércules y el can Cerbero  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 53 - Hércules abrasado con la túnica de Neso  
Francisco Zurbarán. 1634  
Madrid. Museo del Prado
- 54 - Techo con los Trabajos de Hércules en medallones (Detalle)  
Claudio Coello y José Ximénez Donoso. 1673-1674  
Madrid. Casa de la Panadería
- 82 - Historias de Hércules relacionadas con la Orden del Toisón  
(Detalle del techo del Casón)  
Madrid. Casón del Buen Retiro
- 89 - Historias de Hércules y la Orden del Toisón (Detalle)  
Madrid. Casón del Buen Retiro
- 124g Periculum in auro  
Emblema del libro Trabajos y Afanes de Hércules de  
Juan Francisco Fernández de Heredia. Madrid 1682  
pág. 288
- 124h Ad inferos super via  
Emblema del libro Trabajos y Afanes de Hércules  
de Juan Francisco Fernández de Heredia. Madrid 1682  
pág. 336
- 125 - Hércules descansando  
José de Ribera  
Rabat, Malta. Col. Cauchi
- 131 - Hércules lucha con el dragón del jardín de las Hespérides  
Escuela madrileña del siglo XVII  
Madrid. Colección particular

1567

- 3 -

- 133 - Apoteosis de Hércules  
Copia de un lienzo de Borkens hecha por Juan B. Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado
- 134 - Colón rinde homenaje a los RR. CC. ante Hércules y Baco  
Francisco Rizzi. 1649  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 137 - Perseo roba el ojo a las Greas  
Perseo corta la cabeza de Medusa  
Pinturas del techo de la Sala de la Torre  
El Pardo (Madrid) Palacio
- 154 - Andrómeda  
Atribuido a Lucas Jordán (Escalante (?))  
Madrid. Museo del Prado
- 155 - Andrómeda  
Madrid. Colección particular
- 159 - Juicio de Paris  
Juan de Juanes. Siglo XVI  
Udine (Italia). Museo
- 160 - Aquiles en el puerto de Aulis  
Vicente Carducho. 1609  
Dibujo preparatorio para las Historias de Aquiles  
pintadas en el Palacio de El Pardo  
Madrid. Colección Alcubierre
- 161 - Aquiles entre las hijas de Licomedes  
Vicente Carducho. 1609  
Dibujo preparatorio para la historia de Aquiles pintada en el Palacio de El Pardo  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 162 - Capitán sentado en el trono recibe a un soldado  
Vicente Carducho. 1609  
Dibujo preparatorio para la Historia de Aquiles pintada en el Palacio de El Pardo (?)  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 163- Aquiles se despide de Deidamia  
Vicente Carducho. 1609  
Dibujo preparatorio para la Historia de Aquiles pintada en el Palacio de El Pardo  
Madrid. Academia de San Fernando
- 165-- Juicio de Paris  
Juan de la Corte  
Churriana-Torremolinos (Málaga) El Retiro
- 167 - Aquiles y las hijas de Licomedes  
Juan de la Corte  
Churriana-Torremolinos (Málaga) El Retiro

- 168 - Combate de las Amazonas  
Juan de la Corte  
Churriana-Torremolinos (Málaga) El Retiro
- 169 - Escena de Lucha  
Juan de la Corte  
Churriana-Torremolinos (Málaga) El Retiro
- 175 - Incendio de Troya  
Juan de la Corte  
Madrid. Museo del Prado n° 4728  
Depositado en el Gobierno Civil de Madrid
- 177 - Rapto de Elena  
Juan de la Corte  
Madrid. Colección particular
- 180 - Eneas ayuda a descabalar a Dido  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado n° 895
- 181 - Eneas se despide de Dido  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado n° 896
- 182 - Aquiles entre las hijas de Licomedes  
José de Ribera. Hacia 1634  
Haarlem. Museo Teylers
- 186 - Laoconte  
El Greco. 1610-14  
Washington. National Gallery
- 188 - Incendio de Troya  
Discípulo de Juan de la Corte  
Valencia. Colección particular
- 190 - Incendio de Troya  
Francisco Collantes  
Madrid. Museo del Prado n° 3086
- 192 - Eneas ayuda a descabalar a Dido  
Copia de un lienzo de Rubens hecha por Juan B. Martínez  
del Mazo  
Madrid. Museo del Prado n° 1744 p
- 203 - Júpiter extiende su mano sobre Madrid  
Claudio Coello  
Florenzia. Uffizi
- 204 - Júpiter  
Madrid. Antigua colección Aznar
- 207 - Júpiter y Antiope (?)  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado n° 893

1567

- 5 -

- 211 - Leda y el cisne  
Copia de un lienzo de Correggio hecha por Eugenio  
Cajés. 1604  
Madrid. Museo del Prado nº 120
- 212 - Juno como alegoría del Aire  
Antonio Palomino  
Madrid. Museo del Prado nº 3187
- 219 - Neptuno como alegoría del Agua  
Jerónimo A. de Ezquerro  
Madrid. Museo del Prado nº 704
- 237 - Marte  
Diego Velázquez 1640-42  
Madrid. Museo del Prado nº 1208
- 238 - Hoja con varios estudios de mitología entre ellos el  
dios Marte  
Antonio García de Reinoso. 1647  
Londres. Instituto Courtauld. Colección Witt
- 241 - La fragua de Vulcano  
Diego Velázquez. 1630s  
Madrid. Museo del Prado nº 1171
- 243 - Venus en la fragua de Vulcano  
Antonio Palomino  
Madrid. Museo del Prado nº 3186
- 248 - Alegoría con Minerva  
Sebastián de Herrera y Barnuevo. 1650-1670  
Florencia Uffizi
- 249 - La fábula de Aracne (Las Hilanderas)  
Diego Velázquez  
Madrid. Museo del Prado nº 1173
- 255 - Mercurio y Argos  
Diego Velázquez. Hacia 1659  
Madrid. Museo del Prado nº 1175
- 257 - Paisaje con Mercurio y Argos  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado nº 899
- 258 - Mercurio y Herse  
Atribuido a Juan B. Martínez del Mazo  
Madrid. Museo del Prado nº 1217
- 259 - Mercurio, Himeneo y la Fama con el lema "Vires acquirit  
eundo"  
Francisco Rizi 1649  
MuseoMetropolitano. Nueva York
- 265 - Apolo rodeado de amorcillos  
Alonso Cano  
Madrid. Biblioteca Nacional

- 266 - Paisaje con Latona, Apolo y Diana  
Benito M. Agüero  
Madrid. Museo del Prado nº 897
- 267 - Apolo y Marsias  
José de Ribera. 1637  
Bruselas. Musée Royal des Beaux Arts
- 268 - Apolo y Marsias  
José de Ribera. 1637  
Nápoles. Museo Nacional de San Martino
- 269 - Apolo y Marsias  
José de Ribera  
Roma. Gabinetto Nazionale delle Stampe
- 270 - Apolo y Marsias  
Escuela de Ribera  
Sarasota (U.S.A.) Museum of Art
- 273 - Apolo y Pan  
Copia del lienzo de Jordaens hecho por Juan B. Martínez del Mazo.  
Madrid, Museo del Prado nº 1712
- 274 - Apolo y las 9 Musas  
Florencia. Uffizi
- 275 - Parnaso con alegorías de la Poesía, el Ingenio y el Arte  
Finales del siglo XVII  
Madrid. Biblioteca Nacional, depositado en el Museo Municipal de Madrid.
- 276 - Apolo con Musas o Ninfas  
Teodoro Ardemans  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 284 - Euterpe  
Grabado hecho por Marcos de Orozco según dibujo de Santiago Morán para la obra de Quevedo Las tres últimas Musas castellanas, impreso en Madrid en 1670
- 288 - Decoración para fiestas públicas con Apolo como Sol  
Francisco Rizi  
Madrid. Biblioteca Nacional.
- 296 - Paisaje con Diana y las ninfas (?)  
Benito M. Agüero  
Museo del Prado nº 898. Madrid
- 304 - Venus en su carro  
Vicente Salvador Gómez  
Madrid. Museo del Prado F.D. 1673

- 311 - Venus del Espejo  
Diego Velázquez. Hacia 1648  
Londres. National Gallery nº 2057
- 312 - Venus y Cupido  
Sebastián de Herrera Barnuevo. Hacia 1660-70  
Londres. Instituto Courtauld
- 313 - Venus y Cupido  
Antonio del Castillo. 1664  
Londres. Instituto Courtauld
- 314 - Venus y Cupido  
Vicente Salvador Gómez  
Madrid. Museo del Prado F.D. 351
- 315 - Venus y Cupido con otros estudios  
Vicente Salvador Gómez  
Madrid. Museo del Prado F.D. 850
- 316 - Venus y Cupido con tres amorcillos  
José García Hidalgo  
Grabado para la edición de los Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693)
- 318 - Venus y Adonis  
Atribuido a José Moreno  
Florencia. Uffizi
- 319-- Venus y Adonis muerto  
José de Ribera. 1637  
Roma. Galería Nacional Corsini nº 248
- 321 - Venus y Adonis muerto  
Círculo de Ribera  
Cleveland (U.S.A.). Museo de Arte
- 322 - Venus y Adonis muerto  
Atribuido a Juan B. Martínez del Mazo (Agüero ?)  
Madrid. Museo del Prado nº 899a
- 323 - Venus y Adonis muerto  
Escuela madrileña  
Madrid. Colección particular
- 324 - Venus y Adonis muerto  
Pedro Cotto. Hacia 1694  
En 1935 en la colección de la Condesa de Arcentales
- 325 - Venus y Adonis muerto  
Eugenio Cajés  
Madrid. Museo del Prado F.A. 29
- 326 - Venus y Adonis muerto  
Londres. Museo Británico



- 327 - Venus y Adonis muerto  
Escuela madrileña  
Madrid. Museo del Prado F.D. 1828
- 328 - Venus y Adonis muerto  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 329 - Venus y Adonis muerto  
Antonio Palomino  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 331 - Baco niño (La Monstrua)  
Juan Carreño de Miranda. Hacia 1680  
Madrid. Museo del Prado nº 2800
- 333 - Educación de Baco  
José Antolínez  
Madrid. Colección duquesa viuda de Andía
- 334 - Educación de Baco en el amor  
José Antolínez. 1667  
Colección López-Robert
- 338 - Triunfo de Baco (Los Borrachos)  
Diego Velázquez. Anterior a 1629  
Madrid. Museo del Prado nº 1170
- 340 - Fábula de Baco  
Copia del lienzo de José de Ribera desaparecido en el incendio del alcázar de Madrid.  
Francia. Colección particular
- 341 - Media figura de mujer  
José de Ribera.  
Fragmento del Triunfo de Baco antes reseñado  
Madrid. Museo del Prado nº 1122
- 342 - Cabeza de Baco  
Fragmento del Triunfo de Baco antes reseñado  
Madrid. Museo del Prado nº 1123
- 343 - Cacería con la diosa Aurora  
Vicente Carducho  
El Pardo (Madrid). Palacio  
Pintura en el recho del Antedormitorio de Invitados
- 346 - Aurora con cupidillos arrojando flores  
Círculo de Claudio Coello  
Madrid. Museo del Prado F.D. 1352
- 347 - Modelo para el techo de Céfalo y Aurora  
Agustín Mitelli y Angel M. Colonna  
Madrid. Museo del Prado nº 2907

- 348 - Céfalo pide ayuda a Eaco contra los atenienses  
Detalle del modelo para el techo de Céfalo y Aurora  
de Ag. Mitelli y Angel M. Colonna, antes reseñado
- 349 - Céfalo visto por Aurora en el bosque  
Detalle del modelo para el techo de Céfalo y Aurora  
de A. Mitelli y Angel M. Colonna, antes reseñado
- 350 - Procris da a Céfalo el perro y la jabalina de Diana  
Detalle del modelo para el techo de Céfalo y Aurora  
de A. Mitelli y Angel M. Colonna, antes reseñado
- 351 - Céfalo ve a Procris muerta  
Detalle del modelo para el techo de Céfalo y Aurora  
de A. Mitelli y Angel M. Colonna, antes reseñado
- 354 - Psique contempla a Cupido dormido  
Isidoro Arredondo (?)  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 365 - Cupidos jugando y disparando flechas  
Escuela madrileña círculo de Carreño  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 366 - Ofrenda a Flora  
Juan Van der Hamen y León, 1627  
Madrid. Museo del Prado nº 2877
- 367 - Flora  
Claudio Coello  
Madrid. Museo del Prado F.D. 405
- 368 - Galatea (?)  
Juan Antonio Escalante  
Florencia. Uffizi
- 369 - Himeneo sobre un pedestal  
Francisco Rizi  
Madrid. Biblioteca Nacional
- 370 - Ofrenda a Pomona (?)  
Juan Vander Hamen y León  
Madrid. Banco de España
- 371 - Tetis  
Madrid. Museo del Prado nº 3197
- 374 - Atalanta ve el castigo de sus rivales en la carrera  
Rómulo Cincinato y ayudantes. Siglo XVI  
Guadalajara. Palacio del Infantado
- 375 - Atalanta observada por Hipomenes durante la carrera  
Rómulo Cincinato y ayudantes. Siglo XVI  
Guadalajara. Palacio del Infantado
- 378 - Atalanta y Meleagro  
Londres. Museo Británico nº 4757

1574

- 10 -

- 380 - Cástor y Pólux entre aves (?)  
Escuela madrileña  
Madrid. Museo del Prado F.A. 723
- 381 - Céfalo y Procris  
Pedro Orrente  
Valencia. Colección particular
- 386 - Las Heřafadas llorando sobre el cuerpo de su hermano  
J. Aquiles y Alejandro Mayner. Siglo XVI  
Granada. Alhambra. Tocador de la Reina
- 387 - Las Heřafadas convertidas en álamos el Cigno en cisne  
Granada. Alhambra. Tocador de la Reina  
J. Aquiles y Alejandro Mayner. Siglo XVI
- 392 - Pandora y Vulcano  
Dibujo de Juan Carreño  
Madrid. Academia de San Fernando
- 393 - Píramo y Tisbe  
Matías Ximeno  
Madrid. Academia de San Fernando
- 394 - Píramo y Tisbe  
Pedro Cotto. 1694  
Madrid. Colección particular
- 396 - Sisifo  
Copia de José Ribera  
Madrid. Museo del Prado
- 397 - Tántalo  
Copia de José Ribera  
Madrid. Museo del Prado
- 398 - Ticio  
José de Ribera. 1632  
Madrid. Museo del Prado
- 400 - Ticio  
José de Ribera  
Roma. Gabinetto Nazionales delle Stampe
- 401 - Ticio  
Dibujo de José de Ribera  
Londres. Museo Británico

